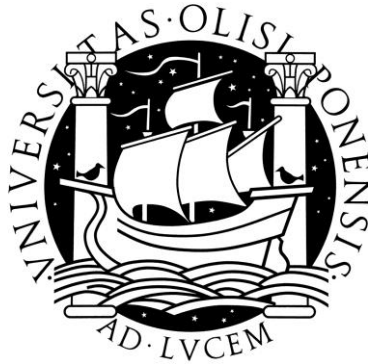


UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**O DESENHO EM VIAGEM: ÁLBUM, CADERNO  
OU DIÁRIO GRÁFICO. O ÁLBUM DE DOMINGOS  
ANTÓNIO DE SEQUEIRA**

**Manuel Pedro Alves Crespo de San Payo**

**Tese orientada pelo Professor Associado Agregado  
Pedro Saraiva**

**Doutoramento em Belas-Artes / Desenho  
2009**

## RESUMO

Partindo dos casos paradigmáticos de Leonardo da Vinci, com a sua extensa produção de códices manuscritos e de Albrecht Dürer, com o seu pequeno álbum de viagem aos Países Baixos, pretendemos sublinhar a coincidência da utilização do álbum ou caderno de desenhos na emergência do autor ou indivíduo como artista e como estes se revelam um suporte de excelência, reflectindo uma atitude directamente relacionada com o processo artístico em que o artista se projecta numa auto-referencialidade que antecede a obra através do desenho.

O álbum de artista quer-se, no limite, uma presença constante tornando-se assim um suporte cúmplice e confidente do processo artístico quotidiano. Será nesse caso a base ideal para o registo da auto-reflexão e da auto-representação. O álbum acompanha o artista nas suas deambulações e nas suas viagens reflectindo as suas vivências e adquirindo um carácter auto-biográfico. Entendemos aqui a vida do artista, mesmo que apenas em fragmentos, como uma ou suas várias viagens metafóricas de indagação e curiosidade artística.

A escolha do álbum de desenhos de Domingos António de Sequeira pretende confirmar a ideia de auto-referencialidade que regressa no caso de um dos mais importantes e polémicos artistas desenhadores na passagem do século XVIII para o século XIX e que já podemos encontrar no álbum de desenhos das *Antigualhas* de Francisco de Holanda. Reflectindo vários períodos da sua vida como artista, o álbum de desenhos de Sequeira reúne num único exemplar e apesar das várias interrupções e lacunas cronológicas, aquilo a que hoje consideramos um “diário gráfico”.

A parte prática desta dissertação apresenta-se de novo e de forma circular, no formato de um “diário gráfico” resultando de desenhos e apontamentos recolhidos de diversos cadernos produzidos em paralelo com a investigação.

*Álbum, Caderno de desenho, diário gráfico, viagem, desenho em viagem, processo, auto-referencialidade.*

## ABSTRACT

Beginning with the paradigmatic cases of Leonardo da Vinci, with his large production of manuscripts and Albrecht Dürer with his little sketchbook from his voyage to the Netherlands, we want to stress the coincidence in the usage of those sketchbooks with emergence of the author or the individual as an artist and these implements show themselves as supports of great value. They reflect an attitude that relates directly to the artistic process and show how the artist projects himself by means of a self-reference that precedes the work of art itself through drawing.

The artist's sketchbook is supposed to be, in the end, a constant presence, becoming thus an accomplice and a confident of the daily artistic process. It becomes, in this case, the ideal support for the registering of a self-reflection and a self-representation. The album accompanies the artist in his travels and wanderings, reflecting his living and acquiring an autobiographical character. We acknowledge here the life of the artist, even only from some fragments, as one or several metaphorical travels of study or artistic curiosity.

By choosing Domingos António de Sequeira's sketchbook we want to confirm this idea of self-reference, apparent in one of the most important and polemical drawing masters in the transition of the XVIIIth to the XIXth century. We can already find this same idea in Francisco de Holanda's sketchbook of his *Antigualhas*. Reflecting various periods of his life as an artist, Sequeira's sketchbook summons in itself, even overlooking some lapses of time, that what we would consider today as a "graphic diary".

The practical part of our work presents itself, again in a circular way, in the format of a "graphic diary" or sketchbook. It is the result of drawings and sketches taken from several sketchbooks that were made in parallel to this study.

*Albums, drawing book, sketchbook, travel, travel drawings, artistic process, self-reference*

## ÍNDICE

<b>AGRADIMENTOS</b>	9
<b>INTRODUÇÃO</b>	10

### **PARTE I – ÁLBUNS DE ARTISTAS**

<b>1. ÁLBUNS DE ARTISTAS: ANTECEDENTES</b>	16
1.1. Registo e memória	17
1.1.1. Suportes	21
1.1.2. Instrumentos e materiais	23
1.2. O sistema monástico de produção do livro	25
1.2.1. O Códice medieval	27
1.2.2. Livro de padrões	28
1.2.3. Livro de modelos	31
1.2.4. Caderno de esboços	34
<b>2. OS CÓDICES DE LEONARDO DA VINCI</b>	39
2.1. A oficina de Verrocchio	40
2.2. O artista erudito e cortesão	43
2.3. Os códices	52
2.3.1. Escrita e desenho	63
2.3.2. Projectos para um tratado	67
2.3.3. O caderno como campo de experimentação	70
<b>3. O ÁLBUM DE VIAGENS DE DÜRER AOS PAÍSES BAIXOS</b>	72
3.1. Viagem aos Países Baixos	72
3.1.2. O diário da viagem	74
3.1.3. O álbum de desenhos	76
3.2. A ponta de prata	77
3.3. Reconstituição do álbum	78
3.4. Desenhos de viagem	83

## **PARTE II – O CADERNO DE VIAGEM**

<b>1. A VIAGEM CLÁSSICA</b>	87
1.1. Idade Média – relatos	91
1.1.1. Peregrinações	94
1.1.2. A viagem comercial, política e administrativa	97
1.1.3. O artesão artista	103
<b>2. A VIAGEM CULTURAL</b>	106
2.1. Roma <i>Caput Mundi</i>	109
2.2. A Viagem e o registo gráfico	112
2.2.1. Desenho de antiguidades – Maarten van Heemskerck	115
2.2.2. Desenho de reportagem – Jan Vermeyen	118
2.2.3. Exemplo português – Francisco de Holanda	120
2.2.4. Desenho de paisagem – Pieter Bruegel	128
2.2.5. Caderno de esboços – Pieter Rubens	131
2.2.6. Dois cadernos de estudo – Van Dyck	135
2.2.7. Cadernos de Itália – Nicolas Poussin e Claude Lorrain	137
2.2.8. Apogeu da viagem a Roma – Hubert Robert	141
<b>3. O GRAND TOUR</b>	144
3.1. A Viagem na educação dos jovens	144
3.2. Os Ingleses e o Grand Tour	148

## **PARTE III – O ÁLBUM DE DOMINGOS ANTÓNIO DE SEQUEIRA**

<b>1. O EXEMPLO DE SEQUEIRA</b>	162
1.1. Contexto histórico	162
1.1.1. O ensino das artes e do desenho em Portugal e a Casa Pia de Lisboa	167
1.1.2. Arte em mudança	170
1.2. Contexto artístico	171
1.3. A Academia Portuguesa em Roma	173
<b>2. SEQUEIRA: SÍNTESE BIOGRÁFICA</b>	175
2.1. A formação de Sequeira	175
2.2. Viagem a Itália	179

2.3. Palácio da Ajuda _____	184
2.4. Invasões francesas 1807/08 _____	185
2.5. Reabilitação _____	186
2.6. Revolução Vintista _____	188
2.7. Exílio Voluntário _____	190
<b>3. O ÁLBUM DE DESENHOS DE SEQUEIRA _____</b>	<b>191</b>
3.1. Um caso isolado _____	191
3.2. A escolha de suportes _____	192
<b>4. OS TRÊS PERÍODOS DO ÁLBUM _____</b>	<b>195</b>
4.1. 1º Período – a viagem a Itália _____	195
4.2. 2º Período – a viagem pela Estremadura _____	198
4.3. 3º Período – “A Sopa de Arroios” _____	208
<b>5. TRADIÇÃO NO USO DO CADERNO _____</b>	<b>212</b>
5.1. Um objecto típico do Pré-romantismo _____	213
5.2. Intimidade e “verdade” dum caderno ou álbum de desenhos _____	214
5.3. Utilização – Funções de um álbum _____	218
5.4. Conteúdos e motivos tratados no álbum _____	219
5.5. A presença da paisagem, indício de uma sensibilidade pré-romântica _____	220
5.6. Análise formal ou estilística _____	221
5.7. Uma fonte documental histórico/biográfica _____	225
<b><u>CONCLUSÃO</u> _____</b>	<b>227</b>
<b><u>BIBLIOGRAFIA</u> _____</b>	<b>233</b>

## ÍNDICE DE IMAGENS

Figura 1 - Pintura mural de Pompeia _____	18
Figura 2 - Mosaico de Ravenna _____	18
Figura 3 – Pintura mural de Pompeia _____	19
Figura 4 – Pintura mural de Pompeia _____	19
Figura 5 – Tábua encerada com estilete de bronze _____	21
Figura 6 – Reconstituição de tábuas enceradas _____	21
Figura 7 – Detalhe de pintura de Jan Gossaert _____	24
Figura 8 - fl. Iv., MS Bamberg, Staatsbibliothek, Cod. Misc. Patr. 5 _____	26
Figura 9 - Fólio de livro de padrões do Fitzwilliam Museum de Cambridge _____	28
Figura 10 – Fólio 12 do caderno de Villard de Honnecourt _____	30
Figura 11 – Fólio 17 do caderno de Villard de Honnecourt _____	30
Figura 12 – Livro de modelos de Giovannino de Grassi _____	33
Figura 13 – Desenho de António Pisanello _____	35
Figura 14 – Desenho de Benozzo Gozzoli _____	36
Figura 15 – Desenho atribuído a Francesco de Simone Ferrucchi _____	37
Figura 16 - Desenho atribuído a Francesco de Simone Ferrucchi _____	37
Figura 17 – Fólio com estudos de letras e figuras de Leonardo da Vinci _____	42
Figura 18 – Codex B de Leonardo da Vinci _____	45
Figura 19 – Codex Foster de Leonardo da Vinci _____	54
Figura 20 – Folha do álbum de viagem de Albrecht Dürer _____	76
Figura 21 - Folha do álbum de viagem de Albrecht Dürer _____	84
Figura 22 - Folha do álbum de viagem de Albrecht Dürer _____	84
Figura 23 - Mapa de Itinerário do caminho de Santiago de Compostela _____	90
Figura 24 – Gravura de Phillips Galle a partir de Maarten van Heemskerck _____	91
Figura 25 – Painel de Hyeronimus Bosch, S. Tiago Maior _____	93
Figura 26 – Pintura de Hyeronimus Bosch, Vendedor ambulante _____	93
Figura 27 – Matthew Paris, Itinerário _____	100
Figura 28 – Matthew Paris, mapa com Itinerário para Jerusalém _____	101
Figura 29 – Fólios 2 e 3 do caderno de Villard de Honnecourt _____	106
Figura 30 – Fólio do álbum atribuído a Maerten van Heemskerck _____	116
Figura 31 – Maerten van Heemskerck, autorretrato _____	117

Figura 32 – Jan Cornelisz Vermeyen, detalhe de cartão para tapeçaria _____	119
Figura 33 – Jan Cornelisz Vermeyen, detalhe de tapeçaria _____	119
Figura 34 – Jan Weyerix, gravura com retrato de Jan Vermeyen _____	119
Figura 35 – Francisco de Holanda, detalhe de desenho das antigualhas _____	124
Figura 36 - Francisco de Holanda, detalhe de desenho das antigualhas _____	126
Figura 37 – Pieter Bruegel, desenho de paisagem alpina _____	128
Figura 38 – Pieter Bruegel, desenho de porto de Roma no Tibre _____	129
Figura 39 – Erasmo II Quelinus, álbum de desenhos a partir de Rubens _____	134
Figura 40 – Van Dyck, Folhas do álbum italiano _____	136
Figura 41 – Claude Lorrain, desenho de desenhador com companheiro _____	138
Figura 42 – Claude Lorrain frente e verso de desenho com vistas _____	140
Figura 43 – Nicolas Poussin, desenho de vista do Aventino em Roma _____	140
Figura 44 – Hubert Robert, aguarela de jovens desenhando ruínas _____	141
Figura 45 – Hubert Robert, desenho de auto-retrato desenhando _____	142
Figura 46 – Giovanni Battista Piranesi, Gravura com Pirâmide de Céstio _____	143
Figura 47 – Wenceslaus Hollar, aguarela com vista de Hoechst _____	152
Figura 48 – Pier Leone Ghezzi, caricatura _____	155
Figura 49 – Johann W. H. Tischbein, retrato de Goethe _____	157
Figura 50 – Domingos António de Sequeira, desenho de quatro uniformes _____	176
Figura 51 – Domingos António de Sequeira, desenho de cópia _____	178
Figura 52 – Domingos António de Sequeira, pintura _____	186
Figura 53 – Domingos António de Sequeira, desenho. Baixela de Wellington _____	188
Figura 54 – Domingos António de Sequeira, desenho. Monumento no Rossio _____	189
Figura 55 – Domingos António de Sequeira, folha 4 do álbum de desenhos _____	196
Figura 56 – Domenico Zampieri, detalhe de fresco na Abadia de S. Nilo _____	196
Figura 57 – Domingos António de Sequeira, folha do álbum de desenhos _____	198
Figura 58 – Domingos António de Sequeira, gravura a água-forte _____	198
Figura 59 – Detalhe de mapa de Portugal, Estremadura, cerca de 1808 _____	202
Figura 60 – Litografia com caricatura de alunos do atelier de David _____	206
Figura 61 – François-Joseph Heim, pintura, <i>Salon</i> de 1824 _____	207
Figura 62 – Domingos António de Sequeira, folha 53 do álbum de desenhos _____	208
Figura 63 – Domingos António de Sequeira, detalhe da folha 59 do álbum _____	208
Figura 64 – Domingos António de Sequeira, desenho: <i>A Sopa de Arroios</i> _____	209
Figura 65 – Domingos António de Sequeira, auto-representação _____	210

## AGRADECIMENTOS

Quero aqui expressar o meu mais sentido agradecimento a todos aqueles que a nível pessoal ou profissional, directa ou indirectamente, se envolveram neste trabalho e sem os quais este não seria possível.

Um agradecimento de homenagem ao professor escultor Lagoa Henriques a quem devo o gosto por este tema, por ele tão acarinhado e incentivado. Ao meu pai que me transmitiu incentivo e encorajamento e que infelizmente também já não foi a tempo de assistir á conclusão deste trabalho.

Agradeço ao meu orientador professor Pedro Saraiva o seu acompanhamento constante, sábio e sereno e o facto de poder partilhar da sua imensa experiência e amizade.

Agradeço à Maria João Gamito não só a disponibilidade que teve para a importante troca de ideias e discussão de inúmeros aspectos relacionados com esta investigação mas também o encorajamento que tantas vezes me dispensou.

Agradeço ao Doutor Paulo Henriques, director do Museu de Arte Antiga e à doutora Alexandra Markl, do Gabinete de Desenho do mesmo museu, a amabilidade e prontidão com que me receberam e facilitaram o acesso ao álbum de desenhos original de Domingos António de Sequeira.

Agradeço à Virgínia Blanc de Sousa a sua disponibilidade e o rigor que dispensou na revisão de todo este trabalho.

Agradeço à Mafalda o acompanhamento nas várias viagens de estudo realizadas, as importantes sugestões e a enriquecedora troca de ideias.

Finalmente quero agradecer à Maria Luísa, minha mãe, à minha tia Júlia Maria e aos meus filhos António e Francisco por todo o apoio e encorajamento que me transmitiram para a conclusão deste trabalho.

# **O DESENHO EM VIAGEM: ÁLBUM, CADERNO OU DIÁRIO GRÁFICO. O ÁLBUM DE DOMINGOS ANTÓNIO DE SEQUEIRA**

## **Introdução**

A escolha do tema

Inscrita como dissertação teórico-prática, no domínio das Belas Artes, especialidade de Desenho, pareceu-nos oportuno, através dela, proceder à abordagem de um tema num domínio que a nosso ver carecia, até aqui, de uma abordagem sistematizada: o dos álbuns de artista.

Suporte ainda hoje frequente na bagagem do artista plástico e no nosso entender, passível de se ligar a uma tradição, este objecto específico do desenho é merecedor de um estudo mais detalhado que procure aproximá-lo de uma definição ou circunscrição das suas principais características e da identificação da importância que se reveste a sua utilização por artistas ao longo da história. Procurámos, nesse sentido, e numa primeira fase, apontar os seus mais prováveis antecedentes tendo em consideração as suas características mais aproximáveis.

A primeira consistirá na sua mera aparência física ou formal com o formato do livro. O álbum de um artista é normalmente um livro de pequeno formato que se destina à recolha de registos gráficos sob forma de desenhos. O predomínio do desenho sobre a escrita distingue-o de forma determinante de outros manuscritos. Esta constatação levou-nos a considerar, numa primeira fase, os primórdios da produção do livro na oficina medieval e a função do artesão iluminador.

A segunda característica prende-se com a sua utilização favorecida pela sua portabilidade/formato. O álbum de artista remete frequentemente para a mobilidade e para a viagem ou pelo menos para a sua constante acessibilidade. Esta característica está directamente relacionada com o novo estatuto social do artista que surge no Renascimento e que o liberta das relações de trabalho medievais. O artista ascende na escala social aproximando-se da corte, circula e produz com maior autonomia, viaja. O álbum acompanha o artista, seu utilizador, nas suas deambulações quotidianas e nas suas viagens. Esta proximidade do objecto com o seu utilizador ou autor conferem-lhe

também características de especial intimidade ou proximidade. O álbum de artista é um objecto pessoal e único. Daqui resulta que estejamos plenamente conscientes de que qualquer investigação em torno deste tipo de objectos não esgote o tema, considerando que cada objecto se trata de um exemplar difícil de comparar, sendo cada caso um caso único, pessoal e irrepetível.

A terceira característica deste objecto de estudo que se nos afigurou importante destacar é a sua ligação com os processos de aprendizagem. O álbum de artista tem uma relação estreita com os processos de auto aprendizagem ou de aprendizagem contínua. É frequente o aconselhamento da utilização destes álbuns a estudantes de Belas-Artes para o registo de notas e de estudos e a sua utilização continuada, mesmo para além do período de formação do artista, relevam de uma preocupação que se prende com uma atitude de permanente auto aprendizagem e autoavaliação. O álbum de artista é como uma pequena “academia” portátil que funciona como extensão da academia propriamente dita, na convicção de que a prática do desenho se deve estender e manter para além da prática académica e deve ser mantida como base de um exercício continuado.

Suporte ideal para a captura gráfica da paisagem, do quotidiano, do imediato mas também do registo de carácter intimista, o álbum revela-se o instrumento de apoio imprescindível ao registo que antecede cronologicamente o aparecimento do registo fotográfico. Estas características aproximam-no do espírito pré-romântico ou romântico, do contacto com a natureza, do isolamento individual proporcionado pela viagem. É com esse espírito ou atitude que o encontramos utilizado pelos mais importantes artistas pré-românticos portugueses como Francisco Vieira Portuense e Domingos António de Sequeira. Enquanto o primeiro se serve de quantidades consideráveis de álbuns que se sucedem uns atrás de outros ao longo das suas deambulações e viagens, Sequeira opta pela utilização de um único exemplar, concentrando nele vários momentos coincidentes com a sua vida ou biografia artística. É esta a razão principal pela qual, aliada ao facto de Domingos Sequeira ser considerado um desenhador exemplar, optámos por considerar o seu único álbum para uma abordagem mais detalhada e como caso de estudo.

Fontes documentais e bibliográficas

Ao iniciar este estudo, houve a preocupação de efectuar uma avaliação preliminar daquelas que poderiam ser as principais fontes documentais disponíveis. Na impossibilidade de aceder directamente a códices antigos e de consulta reservada como os de Leonardo da Vinci ou álbuns entretanto desmembrados e dispersos como o da viagem de Albrecht Dürer aos Países Baixos, recorremos a edições fac-simile dos mesmos ou a obras em que a grande maior parte dos fólios se encontram reproduzidos. Em segundo lugar recorremos a obras de autores que referem directa ou indirectamente os álbuns inseridos em vários contextos da historiografia artística ou da biografia dos seus autores. Por fim e em terceiro lugar recorremos a obras de carácter geral para uma melhor compreensão do contexto em que os diversos álbuns foram produzidos.

Na investigação de casos de álbuns de artistas ou autores consagrados, o seu estudo implicou um tipo de abordagem indirecta, realizado através da consulta de bibliografia especializada em bibliotecas e museus. Um primeiro levantamento realizou-se através da consulta de listas bibliográficas incluídas em obras relevantes sobre o tema. Consultaram-se, entre outros, os catálogos de bibliotecas especializadas tais como as da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, a Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian assim como a Biblioteca Nacional. Consultámos igualmente a Biblioteca do Museu de Marinha e a biblioteca da Sociedade de Geografia de Lisboa onde por dificuldade em aceder a álbuns originais se recorreu a edições limitadas de fac-similes. Foi possível consultar ainda outros álbuns, total ou parcialmente reproduzidos ou impressos em edições de literatura ou publicações periódicas especializadas ou específicas.

A Internet mostrou-se também neste caso e uma vez mais, um instrumento indispensável não só pelo imediato e fácil acesso a catálogos de bibliotecas e de museus internacionais, além do facto que importa referir de que muitas obras se tornam actualmente acessíveis por se encontrarem digitalizadas e disponível a sua consulta *on-line*, como por exemplo o álbum de Villard de Honnecourt no sítio electrónico da Bibliothèque Nationale de France, alguns códices de Leonardo da Vinci no sítio electrónico da British Library, os álbuns de W. M. Turner na Tate ou os cadernos de Eugène Delacroix no sítio do Cabinet de Dessins do Museu do Louvre, para apenas citar alguns exemplos mais relevantes e que se não dispensam uma consulta *in loco*, pelo menos facilitam de grande modo um primeiro contacto com este grande número de obras muitas vezes de acesso difícil ou mesmo normalmente reservado.

Em seguida procurou-se constituir um corpo bibliográfico consistente, reflectindo abordagens do tema, já de si bastante específico, por autores a ele especialmente dedicados. Estes autores revelaram-se na maioria porvir dos domínios da história da arte e mais especificamente do desenho e em parte directamente relacionados com códices ou álbuns de artistas ou dos seus círculos. Destacam-se neste caso autores como Christian Hülsen e Hermann Egger, Arnold Nesselrath, Ulrike Jenni, Robert W. Scheller, entre outros.

Em grande parte da literatura abordando especificamente o tema ou temas aproximáveis, encontrámos dispersa em artigos inseridos em revistas especializadas como a “Master Drawings” ou a “Burlington Magazine” e boletins de congressos e reuniões da especialidade com comunicações ou catálogos de exposições reunindo na maior parte das vezes a contribuição de vários autores e especialistas.

Os resultados essenciais deste trabalho de pesquisa documental encontram-se na Bibliografia apresentada no final da tese.

Organizámos a documentação em três categorias:

A primeira refere-se às fontes manuscritas, impressas ou gráficas. A segunda compreende a bibliografia específica e a terceira refere-se à bibliografia de ordem geral.

## Metodologias de trabalho

Decidimos dividir o trabalho em duas partes correspondendo a primeira à parte teórica do trabalho e a segunda à parte de realização prática.

A primeira parte divide-se em três capítulos versando o primeiro, Álbuns de artistas, sobre o conceito geral de “álbum ou caderno de artista”, procurando determinar os seus mais prováveis antecedentes. A segunda parte do trabalho trata de uma das principais características do álbum de artista que é o da sua estreita relação com a mobilidade e a deambulação ou viagem. Tem como título “O caderno em viagem” e abordará exemplos, por nós considerados relevantes, da utilização do álbum ou suportes de desenho aproximáveis, por artistas ao longo da história desde a remota Antiguidade até ao início da Idade Contemporânea, mais especificamente à época Napoleónica. A terceira parte será uma abordagem de um caso específico: “O álbum de António Domingos Sequeira” que no nosso entender pareceu constituir um exemplo característico da utilização do álbum de artista no contexto nacional e numa época que

consideramos ser da maior importância para a consideração da utilização deste tipo de suportes desde então até à contemporaneidade, marcada por uma atitude pré-romântica ou mesmo romântica que ainda a caracteriza nos dias de hoje.

Depois de uma caracterização do ambiente e do contexto histórico do autor, procedemos a um estudo objectivo do seu álbum e a uma análise dos desenhos nele contidos. Para tal tornou-se necessária uma investigação sistemática da documentação mais directamente relacionada com o álbum e o seu conteúdo. Procurou-se um cruzamento com a biografia do artista acompanhando os seus percursos enquanto estudante bolseiro em Roma, enquanto artista da corte e professor, algumas viagens ou deslocações que realizou e de que resultaram registos desenhados. Realizaram-se deslocações para visita a lugares que correspondem a locais onde Sequeira terá realizado alguns desses desenhos no álbum para sua melhor compreensão. Essas deslocações levaram-nos à região de Alcobaça e Batalha compreendendo a Nazaré mas também a Roma, a Stº António dos Portugueses e a Paris para consultas nos reservados da Bibliothèque Nationale de France.

Para melhor compreensão do álbum de António Domingos Sequeira criou-se um anexo com a sua análise descritiva propondo uma descrição que se desenvolveu em forma de fichas que correspondem cada uma às folhas que contém desenhos. Cada ficha contém a reprodução do desenho correspondente à folha em estudo, uma ficha técnica com os registos e uma nota descritiva.

A quarta e última parte deste trabalho é constituída pela realização prática, consistindo na recolha de desenhos e apontamentos de álbuns ou diários gráficos da nossa autoria. Estes desenhos e apontamentos foram produzidos no período que acompanha a elaboração desta dissertação e traduzem graficamente o ambiente de estudo e preocupações “diárias” que neles se desenvolveram. Extraídos do seu contexto de pequenos cadernos e reunidos numa selecção que abarca vários anos de actividade gráfica continuada num conjunto que pretende constituir um novo “diário gráfico” focado essencialmente em torno das várias vivências, experiências preocupações e problemáticas mais ou menos directamente levantadas ao longo do tempo de elaboração em que decorreu a investigação. O pequeno livro que assim resulta assume-se como um objecto que se pretende parente próximo dos vários exemplos de álbuns referidos, desde os longínquos códices de Leonardo da Vinci ao álbum de Domingos António de Sequeira cumprindo uma função de auto-referência que se torna desse modo circular. Os desenhos, esboços e apontamentos apresentados deverão ser considerados a parte

prática relevante desta dissertação teórico-prática para a qual as primeiras três partes funcionaram como pano de fundo ou aparelho teórico.

#### A prática quotidiana

O contacto mais imediato com o fenómeno do álbum de artista decorre em primeiro lugar da nossa própria experiência como utilizadores desse suporte que actualmente se dá a conhecer sob a denominação de “diário gráfico”. Essa experiência decorre do incentivo ou encorajamento na prática de manter um “diário gráfico” desde os primeiros anos de frequência na Faculdade de Belas Artes, prática essa que teve como principal impulsionador e incentivo o professor escultor Lagoa Henriques a quem é atribuído a cunhagem do conceito ou nome.

O primeiro contacto e a continuação da prática na manutenção de um álbum ou “diário gráfico” terá na sua grande parte lugar no seio da Faculdade onde será objecto de estudo e partilha de experiência entre alunos e professores. Esta partilha ou troca de experiências ultrapassará o âmbito escolar mantendo-se a sua prática entre antigos alunos ou artistas formados criando uma rede de cumplicidades própria em torno desta experiência específica. Alguns professores formados em Belas Artes estenderam a prática da utilização do “diário gráfico” ao nível do ensino secundário aumentando assim consideravelmente a sua popularidade conferindo-lhe um valor pedagógico generalizado na área da educação visual e tecnológica.

Realizaram-se debates conferências e exposições em torno do tema e do objecto. Também a Internet se tem vindo a revelar um palco privilegiado para a publicação *online* de desenhos feitos em folhas de “diários gráficos”, contribuindo para a enorme explosão em termos de divulgação e de exposição pública deste tipo de suportes pessoais ou de autor, tornando-se deste modo uma fonte para consulta de informação rica e indispensável.

# PARTE I - ÁLBUNS DE ARTISTAS

## 1. ÁLBUNS DE ARTISTA: ANTECEDENTES

Álbuns de artista, também entendidos como livros ou cadernos de esboços ou ainda “diários gráficos”, expressão cunhada pelo professor escultor Lagoa Henriques, são pequenos livros de páginas em branco, que se destinam a ser preenchidos com os mais variados tipos de registo de carácter efémero ou circunstancial constituindo, sobretudo, um meio gráfico de apoio e extensão da memória.

A manutenção de um caderno pessoal para esboços a realizar no quotidiano é frequentemente aconselhada por professores ou mestres aos seus discípulos para que, em paralelo à sua actividade normal de estudante, se faça uma ligação do exercício escolar e académico a uma prática de desenho extensível ao dia a dia. Trata-se de incentivar uma prática, constante e continuada, do desenho que deve ultrapassar o próprio espaço escolar ou da aula. Esta concepção do desenho implica, de certo modo, a convicção profunda da necessidade e do valor insubstituível do desenho como prática e linguagem fundamental e/ou essencial às outras actividades de índole artística ou das artes plásticas como a escultura, a pintura e a arquitectura, mas também a outras áreas de expressão contemporânea como o cinema, o vídeo, as artes performativas e a instalação. O “diário gráfico” encerra em si mesmo o paradoxo da conotação com a aprendizagem escolar e académica, tratando-se de um caderno ou de um pequeno livro de apontamentos, mas também da extensão da aprendizagem para além dos muros da escola ou da academia, ou da orientação dos mestres ou professores. Como diz Leonardo da Vinci, aconselhando uma manutenção continuada de cadernos de esboços (ou diários gráficos): “Guarda-os, pois como os teus pontos de referência e mestres.” (Urb. Lat. 58v - 59R). A prática do “diário gráfico” será, no limite, entendida como uma prática para a vida, bem para além de uma fase de pura aprendizagem escolar ou académica, numa função de instrumento de apoio a uma auto aprendizagem contínua, razão pela qual tantos artistas reconhecidos a manterem. Esta tradição de manutenção de um diário gráfico, que se perpetua pelo exemplo de grandes artistas, tanto artistas plásticos como Eugène Delacroix (1798 – 1863), Henri Matisse (1869 – 1954), Pablo Picasso (1881 – 1973), como por arquitectos como Le Corbusier (1887 – 1965), confere

ao próprio objecto um valor de símbolo, tornando-o um objecto que acompanha, frequentemente, o estudante das artes em que o desenho cumpre um papel essencial. Onde encontrar antecedentes destes objectos hoje tão usados em todos os domínios da actividade humana?

### 1.1. Registo e memória

Riscar, desenhar ou escrever decorrem de uma mesma acção gráfica. Essa acção implica sempre uma relação especial e equilibrada entre pensamento, meio e suporte. A escrita, enquanto grafismo, nasce do desenho e mantém com ele uma relação de proximidade por vezes difícil de distinguir. A grafia do desenho está presente na escrita, ainda que esta remeta sobretudo, e em última análise, para a oralidade, para a palavra (*logos*) e para o sentido da audição, enquanto o desenho se dirige principalmente ao sentido da visão.

À palavra atribuiu-se uma dimensão imaterial e espiritual: “In principium erat verbum”, a sua tradução gráfica é a sua materialização, denota o rasto ou o traço de uma presença, de um corpo: “et verbum caro factum est”.

Para os cristãos, Jesus Cristo, materialização de Deus, encarna a sua Palavra, é o portador do Verbo. A iconografia representa-o frequentemente como portador do Livro. Apesar da escrita e do livro, a civilização manteve-se essencialmente oral, até à Idade Moderna.

A escrita nem sempre foi considerada uma actividade nobre. O recurso à mão no acto de escrever foi, durante bastante tempo, considerada uma actividade menor (mecânica) ou própria para os servos, quando comparada com a do uso da palavra, ligada ao espírito. O homem livre não escreve, dita.

«Dieu le roi ne sait pas écrire mais cette ignorance ou cette incapacité témoignent de sa souveraine indépendance. Il n'a pas besoin d'écrire. Il parle, il dit, il dicte, et sa parole suffit. Qu'un scribe de son secrétariat y ajoute ou non le supplément d'une transcription, cette consignation est par essence secondaire.» (DERRIDA, 1972: 94)

No antigo Egipto, os escribas pertenciam à classe dos escravos. Na Antiguidade Clássica era a classe dos servos que cumpria a função de escriturários, ou secretários, registando as palavras do amo. Na Idade Média é ao monge copista que cabe a tarefa de

fixar a palavra (sagrada) no manuscrito, assumindo, muitas vezes, a sua actividade como um sacrifício ou uma penitência. O fim da Idade Média verá, na mecanização da escrita proporcionada pela invenção do tipo móvel e da impressão, uma verdadeira libertação.

Decorrendo do desenho, a escrita partilha desde a sua origem (gráfica, de *grapheion*) os mesmos suportes. Variando ao longo da história, os suportes revelam a adopção de diferentes técnicas e soluções de registo gráfico. A Antiguidade Clássica elege o rolo de papiro como suporte de escrita por excelência.



Fig. 1 Pintura mural de Pompeia representando uma figura feminina a ler ou utilizar um rolo.



Fig. 2 Mosaico de Ravenna (Itália) representando S. Mateus a escrever num códice de pergaminho, a seus pés um estojo (*capsa*) contendo rolos, provando a coexistência, à época, de ambos os sistemas ou suportes de escrita.

Se bem que útil para a escrita, é, no entanto, um suporte que dificilmente admite outras expressões, tais como a pintura ou imagens demasiado elaboradas, devido não só às suas características físicas, relativamente frágeis, mas, também, pelo facto de se utilizar enrolado, o que impossibilita a existência de imagens produzidas a partir de películas ou camadas demasiado rígidas ou matéricas. A imagem no rolo ou *volumen* antigo, a

existir, aproxima-se por razões técnicas, de um registo gráfico de características geralmente próximas da caligrafia e da escrita.

O fim da Antiguidade Clássica vê o rolo ser substituído pelo *codex* ou códice<sup>1</sup> onde a extensão contínua da escrita se fragmenta e distribui em lâminas ou fólhos (folhas), primeiro de papiro<sup>2</sup>, depois e definitivamente, de pergaminho<sup>3</sup>.



Fig. 3 Fragmento de pintura mural em Pompeia representando casal, tendo a mulher um estilete e tábuas (enceradas) e o homem um rolo. Fig. 4 Fragmento de pintura mural de Pompeia representando uma jovem, conhecida como Sappho, com estilete e tábuas de escrita.

São várias as vantagens deste sistema de arrumação da informação, entre as quais o considerável espaço útil ganho para a escrita, a libertação de uma das mãos durante a leitura, uma maior facilidade de consulta e a eficaz localização de partes do texto, bem como a sua indexação. Além de facilitar o armazenamento, arrumação e identificação, o

<sup>1</sup> Códice ou codex, em latim, significa “livro”, “bloco de madeira” ou “tronco”.

<sup>2</sup> Papiro é o nome dado às folhas sobre as quais mais comumente se escrevia na Antiguidade, constituindo a matéria-prima do suporte dos rolos para a escrita. As folhas eram produzidas a partir da planta aquífera do mesmo nome, muito abundante na região do Delta do Nilo no antigo Egipto. Cortadas longitudinalmente, desidratadas e dispostas em malha, de forma a constituírem uma superfície plana que era, depois de escrita, enrolada, atingiam cerca de nove metros de comprimento quando estendidas. A leitura do rolo implicava a utilização de ambas as mãos, uma para desenrolar e outra para enrolar a extensão do papiro, à medida que se ia lendo.

<sup>3</sup> O pergaminho, de *pergamena* ou “pele de Pérgamo”, substitui o papiro enquanto matéria-prima para o suporte da escrita. Em vez de ser de origem vegetal, como o papiro, é feito a partir de peles de animais, bovinos ou caprinos, tratadas a fim de poderem receber a tinta das penas dos escribas medievais. A sua preparação implica a escolha adequada da matéria-prima, sendo os melhores pergaminhos feitos a partir de peles de animais jovens. A pele é esticada num bastidor para secar, sendo, em seguida, raspada dos excessos de pêlo e de restos de carne e é depois tratada com pedra-pomes, cal e pó de osso, para impedir a sua deterioração ou apodrecimento e otimizar a sua receptividade às tintas de escrita e da iluminura.

livro ou códice revela-se um sistema ideal para a protecção da escrita que encerra, de agressões exteriores, revelando-se igualmente um bom suporte para a inclusão de imagens. O pergaminho, material que constitui os fólhos do códice medieval, é um suporte resistente e extremamente receptivo quando convenientemente limpo e preparado. Não será alheio a este facto, ter sido no livro medieval que maior expressão e durabilidade teve a pintura desta época, “a pintura dos séculos sem pintura”, nas palavras de André Malraux (1901 – 1976).

Na Idade Média, esses pequenos livros ou conjuntos de folhas de desenho reunidos em códices (livro de padrões, livro de modelos, caderno ou álbum de esboços e cadernos de viagem) que, tanto na sua aparência quanto na sua função, poderemos ver como os antepassados distantes dos nossos actuais cadernos ou álbuns de artista.

Segundo Jean Rudel referindo-se ao desenho na Idade Média:

“Les recueils d'*exempla*, de «croquis», esquisses – de notations des choses vues ou mémorisées – *taccuini*, selon l'expression italienne, se présentent sous formes de codices à feuillets réunis. Ils sont les lointains ancêtres de nos modernes carnets de croquis ou d'esquisses. Tels, ceux de Adhémar de Chabannais d'Angoulême (vers 1030), d'Einsiedeln (ms. 112), de Wolfenbüttel (c. 1230-1240), tel le célèbre album de Villard de Honnecourt (architecte picard) qui date d'avant 1235, ou encore celui de Jacques Daliwe (Berlin), ceux de Giovannino de Grassi (Bergame), de Michelino da Besozzo (Rome), de Jacquemart de Hesdin (Morgan Library aux Etats-Unis), de Stephan von Urach (Munich).» (RUDEL, 1979: 14)

O desenho, como expressão gráfica autónoma, tem uma presença reduzida ao longo de toda a Idade Média, para regressar por volta de meados do século XV, como refere Robert Scheller na introdução ao levantamento de livros de modelos medievais da sua autoria:

“It was not until the early Renaissance, around the middle of the 15th century, that drawing gradually came to be accepted as one of the fine arts. It is therefore not surprising that it is only from then on that drawings have survived in reasonable numbers. The further back in time one goes, the fewer they become, all but disappearing around 1350. One cannot help wondering whether autonomous drawings ever existed in the Middle Ages, and if so, why they are now lost, and in fact whether drawing of any kind were indeed even made then, and if so, how, and for what purpose.” (SCHELLER, 1995: 1)

De carácter essencialmente funcional, o desenho na Idade Média serve sobretudo como veículo de transmissão de imagens preparatórias para realizações artísticas monumentais, como pinturas murais e de retábulos, ou de pequena escala, como a iluminura. Aparentemente, o interesse pelo desenho esgota-se com o cumprimento da

sua função. O desenho de cópia utilizado no treino da mão e da memória visual do artista medieval faz-se sobre matérias recicláveis, descartáveis, ou reutilizáveis como a poeira do chão, restos de cerâmica, matérias animais ou vegetais, cascas, conchas, ossos, ardósias, tábuas enceradas ou preparadas com pó de osso, ou ainda sobras de pergaminho (SCHELLER, 1995).



Fig. 5 Tábua encerada de escrita com estilete de bronze, Egipto, 600 a.C. Fig. 6 Reconstituição de tábuas enceradas

Os suportes do desenho não são pensados para que este sirva de exemplo, modelo ou memória, mas para registo de apontamentos de momentos fugidios, circunstanciais ou notas, como demonstra a escassez de documentos que sobreviveram até nós que denotem uma prática autónoma de desenho.

### 1.1.1. Suportes

A introdução do papel no espaço cultural ocidental remonta ao século XII, chegando à Península Ibérica (Jativa) via Marrocos, em 1150, e a Fabriano, em Itália, em 1270 (com o desenvolvimento dos moinhos de papel<sup>4</sup>), já finais do século XIII (McMurtrie, 1997, 78 - 90). A sua aceitação e adopção como suporte, tanto para a escrita como para o desenho, será, no entanto, lenta, revelando-se um suporte mais frágil e menos vantajoso em relação ao resistente pergaminho. Será sobretudo a introdução da imprensa na Europa, em meados do século XV, que obrigará a produzi-lo em maiores quantidades, mas também a melhorá-lo no que respeita à qualidade.

---

<sup>4</sup> Os moinhos movidos pelo curso da água dos rios, inicialmente usados para moer cereais, foram adaptados para bater a matéria-prima do papel em pasta ou polpa. A água e os cursos dos rios sempre foram essenciais à fabricação do papel.

Como de início era relativamente raro e de má qualidade (até metade do século XV), o papel seria rejeitado para o assentamento ou registo de documentos considerados mais importantes, onde o pergaminho se mantém como suporte de características materiais e simbólicas mais nobres. O papel será, assim, o suporte ideal para o desenho enquanto treino da mão e da observação, exercício requerido para a aquisição de competências técnicas. É, na maior parte das vezes, preparado, tal como se faz com o pergaminho. A técnica da ponta de metal assim o exige e é com esta que se continuam a preparar os jovens iniciados, pela destreza e disciplina que a sua técnica impõe. A ponta de metal de chumbo ou de uma liga de estanho e prata, exigindo uma maior disciplina por parte do desenhador, uma vez que só com dificuldade se pode rasurar ou corrigir, prepara o aprendiz para o desenho mais sensível e caprichoso, mas também mais expressivo, da pena e da tinta.

À medida que as técnicas de fabrico do papel foram evoluindo, tornando-o mais resistente e fiável, verificou-se a progressiva substituição do pergaminho por esta matéria mais barata. Disponível em maior quantidade e melhor qualidade, o papel permitiu alterações profundas na atitude do desenhador, tornando-o mais desinibido em relação ao suporte, (apresentando-se uma matéria mais acessível do que o pergaminho) o que iria provocar reflexos ao nível da própria grafia<sup>5</sup>.

O aparecimento da imprensa (1450) e a sua utilização generalizada com o conseqüente aumento na procura do papel como matéria-prima, não fará desaparecer a utilização de materiais e suportes arcaicos como o papiro, as tábuas de madeira (de buxo) preparadas com pó de osso (Cennini) ou cera (D'Haenens, 1995: 114 – 127), ou ainda o já referido pergaminho.

Ao lado dos suportes normalmente usados para registos de carácter efémero, tais como anotações, cálculos, memoranda, etc., no geral tábuas ou dípticos encerados, ou ardósias, já em uso desde a Antiguidade, irão conviver, cada vez mais, conjuntos de folhas de papel, formando cadernos que irão constituir os códices pessoais manuscritos e desenhados (os futuros álbuns).

---

<sup>5</sup> Francis Ames-Lewis refere no seu estudo sobre o desenho nos inícios da Renascença, em Itália, como se reflectiu o aparecimento do papel na actividade do artista e na sua forma de utilizar e entender o desenho (Ames-Lewis, 2000: 21- 23)

### 1.1.2. Instrumentos e materiais

Utilizada tanto no regramento da página dos códices, para receber a escrita, como no desenho da ilustração, antes de ser passada a tinta, a ponta de metal é o instrumento de desenho mais associado à Idade Média e, talvez, o instrumento mais próximo do nosso actual lápis de grafite. Diferentemente empregue, já desde a Antiguidade, para a inscrição sobre as pequenas tábuas enceradas (D’Haenens, 1995) descritas em várias passagens de textos antigos (Carruthers, 1990) e de utilização ainda frequente na Idade Média, serve sobretudo para apontamentos de carácter efémero ou transitório.

Relaciona-se com a escrita pessoal sobre suportes reduzidos e portáteis, que servem para o apontamento de circunstância e o cálculo matemático, entre outros. Se a ponta for de prata<sup>6</sup>, o traço será mais durável do que o de chumbo<sup>7</sup>, mas exigirá a preparação tanto do pergaminho como do papel, com preparado de gesso ou pó de osso, normalmente colorido ou pigmentado.

---

<sup>6</sup> A ponta de prata deixa um traço cinza, às vezes levemente ocre, que em geral escurece. O trabalho a ponta-seca faz-se sobre uma base que recebeu um preparo especial, de espessura mínima, que permite uma penetração muito leve da ponta e certo contraste de matéria. Os processos aparecem em diversos tratados, geralmente mencionam uma camada leve e transparente de pó aderente – de osso ou alvaiade – passado a seco, ou espalhado com água, adraganta ou goma-arábica, acrescentando-lhe por vezes um pigmento, como observa Cenini.

Se, na Itália, a ponta de prata era usada principalmente sobre papel de cor – *carta tinta* – no Norte vem-la utilizada mais frequentemente sobre pergaminho ambreado (cor de âmbar) e papel alvacento (Van Eyck, Van der Weyden, Fouquet, Dürer, Holbein).

A ponta de prata aparece sob a forma de um pequeno talo de 2 ou 3 cm, que se enfia num cabo. A extremidade da ponta pode ser limada com uma lixa ou afinada sobre uma pedra com óleo, sendo utilizada principalmente com um preparo de guache branco ou outra cor.

<sup>7</sup> Conhecido por *istil de piombo*, como precisa Cenini, que nos descreveu as suas vantagens.

Constituída, na realidade, por uma liga de estanho e chumbo, a plumbagina era usada paralelamente com a carga de prata. Mas apresentava a vantagem de ser empregada sem um preparo específico. Com um traço leve, era fácil apagá-la e permitia ser repetida com pena ou aguada. Representava também um excelente instrumento de exercício ou de primeiro esboço.

Foi muito utilizada, desde o séc. XV até ao séc. XIX, quando passou a sofrer a concorrência da grafite, chamada *mine de plomb* por causa de certa semelhança de “cor”, no traçado e no comportamento. O seu preço era baixo e constituía um instrumento cómodo de notação, embora tivesse o inconveniente de apagar-se com rapidez, se não fosse fixada.



Fig. 7 Detalhe de pintura de Jan Gossaert (Mabuse) de São Lucas a desenhar a Virgem, tendo um anjo a guiar a sua mão que segura um estilete de prata. (Óleo sobre madeira, Kunsthistorisches Museum, Viena, Áustria)

Os desenhos, feitos com ponta de metal, exibem um carácter exacto e detalhado, cumprindo uma função essencialmente descritiva. São muitas vezes a base para a passagem cuidada e rigorosa a tinta, preservando as características que permitem a sua cópia fácil, o que favorece a transmissão de uma tradição.

Surgem outros materiais com outro tipo de frequência, tais como o carvão, a *matita*,<sup>8</sup> as sanguíneas<sup>9</sup> e outras pedras friáveis mais adequadamente aceites pela textura mais abrasiva e relativamente absorvente do papel.

Elemento estrutural e estruturante da pintura ou da iluminura no códice medieval, o desenho deve ser entendido no contexto do sistema de produção do livro ou códice iluminado de que participa, sobretudo pela cópia, a partir de exemplos constituídos por imagens que lhe servem de protótipos.

---

<sup>8</sup> Pedra negra ou, em italiano, *matita*, que Filippo Baldinucci (biógrafo e historiador florentino, 1624 - 1697) explica (1681) derivar do grego *hoematites* que quer dizer sangue, revela-se, em relação à utilização do desenho a tinta com pena ou aparo, uma verdadeira revolução.

<sup>9</sup> Constituída essencialmente de argila rica em óxido de ferro, esta matéria é utilizada sob a forma de pequenos lápis manuseáveis, que se desfazem na superfície do suporte de desenho por fricção, deixando o seu traço avermelhado. Conhecida desde a Antiguidade, reaparece no séc. XIV e é denominada por Cennini como *lapis amatista* (Cennini, 2000: 49)

## 1.2. O sistema monástico de produção do livro

No longo período, de cerca de mil anos, da existência do livro manuscrito encontramos diferenças, quer na sua produção, quer no seu uso. Qualquer mosteiro possui os seus textos ou livros, guardados no *armarium* ou biblioteca. Ferramentas essenciais à própria vida da instituição, são livros litúrgicos, de meditação e estudo, e é inicialmente no espaço do próprio mosteiro, nos *scriptoria*, instituição matriz da produção do livro na cultura ocidental medieva (Aires Augusto Nascimento, 1999: 53-110) que estes são produzidos, através da cópia de protótipos ou *exempla*<sup>10</sup>, que circulam entre mosteiros ou outras instituições monásticas ou religiosas, trazidos em peregrinação. É ao monge copista que cabe a tarefa de copiar fielmente o texto a partir de um exemplar original: o *exemplum*. É uma tarefa árdua exigente e morosa, exigindo considerável esforço físico, adestramento manual e concentração. O *scriptorium* observa regras rigorosas de funcionamento. Numa fase inicial, o mosteiro mostra-se autónomo na realização de todos os passos da cadeia implicada na produção do livro.

Uma iluminura de um códice originário do Norte da Europa, o *Ms Bamberg, Staatsbibliothek, cod. Misc. Patr. 5*, datando do século XII, mostra-nos exemplarmente todos os passos que vão desde o corte e preparação do pergaminho em fólio à encadernação do códice, passando pelo seu regramento e cópia, sempre ao cuidado de monges ou religiosos (Fig. 8).

---

<sup>10</sup> A cópia a partir dos *exempla* tem como base principal as condicionantes técnicas impostas pelos materiais que são o pergaminho, como suporte, e o regramento com ponta de metal, que implica uma técnica exigente e uma mão segura. O desenho medieval não admite o erro, a hesitação ou a experimentação. Este factor característico decorre de aspectos práticos e técnicos, mas também ideológicos ou teológicos, conferindo ao desenho a suas características funcionais e estilísticas tão particulares. Está subjacente o princípio conservador do rigor da cópia, que requer uma fidelidade extrema em relação ao modelo, garantindo assim a sua continuidade e conservação ao longo de várias gerações.



Fig. 8 fl. Iv., *MS Bamberg, Staatsbibliothek, Cod. Misc. Patr. 5*

Inicialmente, a iluminura está exclusivamente entregue ao mosteiro, sendo habitual o monge copista acumular as operações da cópia do texto e as da sua iluminação ou decoração. Os monges copistas trasladam o texto a copiar, em fólhos separados, deixando para o fim o espaço reservado à decoração das letras iniciais ou de

iluminações a inserir. Assim, como o texto decorre da cópia de outro texto, a imagem copia imagens previamente existentes. As variantes resumem-se, na sua maioria, à iconografia religiosa (cristã) relativamente limitada ou previamente estabelecida, recorrendo-se sistematicamente a fórmulas mantidas como tradição.

A imagem ou a ilustração no livro, ainda que partilhando o espaço com a escrita, mantém-se normalmente subordinada ao texto a que se refere. A decoração ou ilustração exerce sobretudo uma função ornamental ou de apoio ao texto, ou de apoio à leitura, não se lhe devendo sobrepor<sup>11</sup>.

### 1.2.1. O Códice medieval

*Codex* ou códice é o nome dado pelos romanos a um conjunto de pequenas tábuas encerradas para receber a escrita, presas num dos lados por um fio passando por orifícios aí existentes. O termo códice passará a designar manuscritos em folhas de pergaminho, mais tarde em papel, encadernadas como os livros actuais. Também se aplica o termo códice a um livro manuscrito, organizado em cadernos unidos por uma costura, e encadernado por uma capa resistente, que servia de protecção e identificação.

Substituindo o rolo usado na Antiguidade, nos primeiros séculos da nossa era<sup>12</sup>, o códice é adoptado como suporte e veículo principal de fixação e propagação da cultura cristã, adoptada pelo Império Romano a partir do século IV.

O *codex* faz a sua aparição, coincidindo com o que se considera ser o início da Idade Média, associando-se à Bíblia ou às Sagradas Escrituras, como objecto central da civilização cristã. Todo o saber, toda a cultura e toda a conduta se regem pelo Livro, do qual a Igreja, através dos mosteiros, como os grandes centros produtores e difusores do livro, assume o seu papel de principal guardião.

A Bíblia, veículo da palavra divina, e seu principal suporte, transcende o próprio objecto, aparência meramente material, símbolo importante, pertença sobretudo da

---

<sup>11</sup> Exceptuando casos em que cumpre funções didácticas como nos *Comentários ao Apocalipse de São João* (Beatos séculos X e XI) ou nas chamadas Bíblias dos pobres.

A imagem subordina-se ao texto que deve, sobretudo, conduzir ao espírito e ao invisível, segundo regras explícitas de importantes pensadores da estética medieval como S. Agostinho, no século IV, ou Hugo e Ricardo de S. Victor, (Miranda; Vieira da Silva, 1995: 79 – 82)

<sup>12</sup> É atribuída a Marcial ou Marcus Valerius Martialis (40 -102), nos seus *Epigramas*, uma das primeiras referências ao formato do códice ou *codex*.

classe religiosa, hierarquicamente elevada, a ela exclusivamente acessível através do domínio do latim.

## 1.2. 2. Livro de padrões

Para além da cópia do protótipo ou, *exemplum*, produzem-se, como instrumentos de apoio ao desenho de letras ou elementos decorativos, folhas avulsas ou reunidas em códice, constituindo o chamado livro de padrões<sup>13</sup>, sendo os mais antigos o *Ms. 83-1972*, do Fitzwilliam Museum de Cambridge, datados de cerca de 1175. (Scheller, 1995:132-5; A. A. Nascimento, 1999: 108-109) ou o *Sloane Ms 1448 A* da British Library em Londres, de finais do século XIV (Backhouse, 1995: 3-14).



Fig. 9: Fólio de livro de padrões; Ms. 83-1972, do Fitzwilliam Museum de Cambridge

Estas colecções de imagens, constituídas normalmente por formas fitomórficas ou zoomórficas, de carácter ornamental, ou alfabetos de letras capitais ornamentadas ou decoradas, prestam-se a ser fonte de inspiração e cópia. Estas formas apresentam

---

<sup>13</sup> Em inglês *patternbook*, em alemão *Musterbuch*

normalmente um desenho de carácter linear e estrutural, de leitura clara, servindo de base, depois de transpostas, para a aplicação da cor em aguadas coloridas ou têmperas.

O livro de padrões constitui uma ferramenta de trabalho indispensável ao artista iluminador como catálogo de formas prontas a aplicar. Ciosamente guardado para uma reutilização frequente, a sua circulação restringe-se ao *scriptorium* ou à oficina a que pertence.

No livro de padrões encontramos formas que constituem sobretudo módulos de carácter geométrico, relativamente simples, abstractos, na maior parte dos casos, facilitando a elaboração de arranjos, combinações e mutações em conjuntos de estruturas decorativas mais complexas.

O desenho destes padrões ficará, no entanto, e no fim, subjacente à pintura ou à aplicação da cor que o cobre. Aqui uma vez mais o desenho, sobrevivendo nestes livros, serve como veículo de transmissão de uma estrutura, destinado a desaparecer na iluminura.

A cópia do manuscrito depende inteiramente das capacidades manuais do copista e da sua visão, e isto tanto vale para a escrita como para a imagem ou iluminura, executada no final. Os blocos ou colunas de texto deixam reservado o espaço em branco para as letras iniciais decoradas com imagens (historiadas) e para eventuais vinhetas pintadas. Se o calígrafo coincidir com o pintor, o que é frequente numa primeira fase da produção, é mais fácil reconhecermos uma maior proximidade e interligação gráfica entre desenho e escrita. Quando, por razões de racionalização da produção, a escrita e a decoração são entregues, em fases distintas, a diferentes operadores, torna-se por vezes necessário o esclarecimento sobre as imagens que se pretendem. O iluminador não é obrigado a estar familiarizado com o texto. É frequente bastarem-lhe algumas simples indicações para saber a que iconografia terá de recorrer. Esta iconografia está codificada e é geralmente restrita a um número limitado e conhecido de padrões. Se a imagem não for copiada a partir de um exemplo existente, o artista recorre ao livro de padrões disponível na oficina. O livro de padrões poderá cumprir igualmente a função de objecto intermediário na discussão de encomendas, para o acerto de programas iconográficos ou indicações dirigidas ao iluminador na decoração do manuscrito. Para além de servir a iluminura, o livro de padrões também se presta à produção de outros objectos artísticos tão diferentes como retábulos, estampagem de panos, peças de ourivesaria, vitrais, mostrando também a sua utilidade na apresentação ou esclarecimento de soluções

arquitectónicas ou de engenharia. Um dos mais famosos exemplos é, no século XIII, o caderno de Villard de Honnecourt<sup>14</sup>.

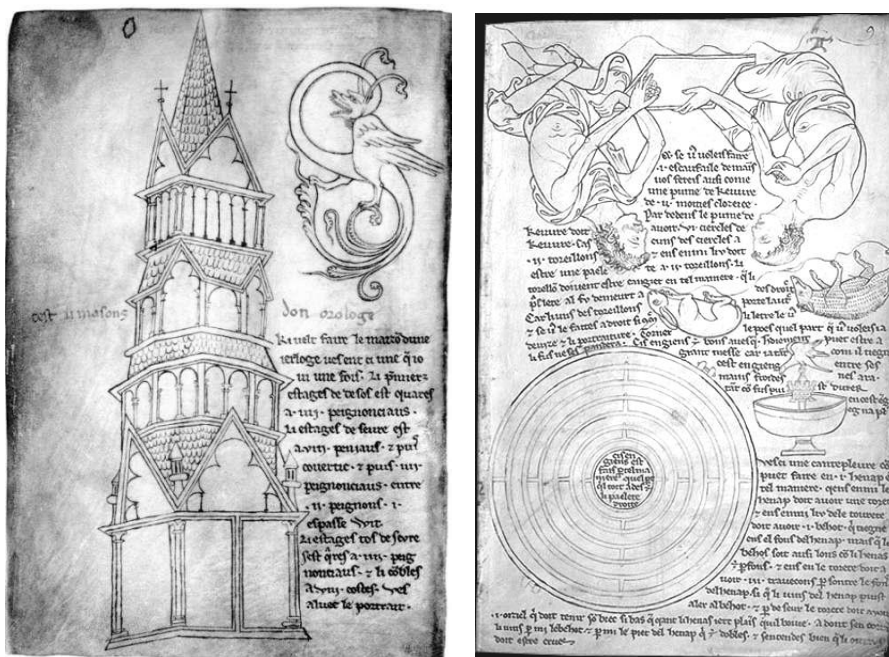


Fig. 10: Villard de Honnecourt, Fólíio 12 e Fig. 11 Fólíio 17 do Ms. Fr. 19093, Bibliothèque Nationale, Paris, c. 1215-1240

O livro de padrões terá, como parente distante, o livro de imagens e/ou modelos, geralmente esquematizados, destinados a fornecer imagens para cópia, treino e aprendizagem no desenho, e sobre os quais recai, normalmente, a justificada desconfiança sobre a pretensa facilidade em adquirir domínio técnico de forma rápida e sem mestre. Já desde Cennino Cennini (1370-1440), pelo menos, que se recomenda o cuidado necessário na escolha criteriosa dos desenhos que o aprendiz deve copiar, para além de ficar bem explícito que não se dever restringir à cópia dos mestres, tendo como modelo privilegiado, o manual:

De como deves mais do que dos mestres, copiar continuamente do natural  
Escuta: o melhor guia que podes ter e o melhor timão é o desenho do natural. E isto tem vantagens sobre tudo o mais e a isso recomenda sempre o ardor do teu coração, especialmente quando comeses a sentir algo ao desenhar. Se perseverares, não deixes de desenhar algo todos os dias, que não será tão pouco que de nada valha, e será de grande proveito para ti. (Cennini, 2000, 56).

<sup>14</sup> Manuscrito que se encontra na Biblioteca Nacional de Paris, composto por 33 folhas (66 páginas) desenhadas a pena sobre pergaminho, por vezes sobre um traço preliminar com ponta de metal ou estilete, com as dimensões de 0,24 x 0,16 cm. O álbum contém vários temas: projectos (estátuas, arquitectura, carpintaria) croquis de personagens, de animais ou motivos florais, assim como registos importantes de diversos monumentos com os quais Villard de Honnecourt teve contacto nas diversas viagens que efectuou através de França, Suíça e Hungria

### 1.2.3. Livro de modelos

Com o crescimento dos mosteiros e o aumento do seu poder económico, foi possível libertar os monges de tarefas manuais ou mecânicas para as quais se passou a recorrer cada vez mais à mão-de-obra laica. O ensino e a transmissão artística praticados nas oficinas ou ateliers laicos, que se vão formando e organizando profissionalmente, substituem os usos e práticas artísticas dos *scriptoria*. Circulam alguns, raros, manuais ou tratados que versam sobre questões práticas como a aplicação da cor no vitral e na iluminura, destacando-se o *Schedula diversarum artium*, de Teophilus Presbyter, do século X, e o referido *Il Libro dell'Arte*, de Cennino Cennini, datado de cerca de 1400, manual com conselhos dirigidos ao jovem aprendiz, onde o desenho se reveste da maior importância como base para o treino e a aprendizagem.

Ao aparecimento e expansão das universidades, no século XIII, corresponde o crescimento na procura e consumo/consulta do livro manuscrito e a consequente necessidade de sistemas mais rápidos e eficazes de cópia. (McMurtrie, 1995: 103). O aumento desta procura e a aceleração na produção do livro recorre cada vez mais à mão-de-obra laica. O livro adquire progressivamente o estatuto de bem de consumo, de acesso particular ou privado. Também, progressivamente, se produzem mais livros com assuntos e temas de carácter diversificado. Igualmente no que respeita à imagem se assiste à ampliação do repertório, procurando-se motivos e temas que correspondam às novas temáticas do livro laico ou mundano: livros de horas, crónicas, cancioneiros, bestiários ou livros de caça, livros de estudo, tratados, etc. A própria representação tende a corresponder ao gosto ou à procura de uma clientela burguesa, aristocrática e cortesã, não só na temática mas, também, no próprio modo de representar, que se afasta de uma representação abstracta, simbólica ou estilizada, de contornos fechados e precisos, com pouca ou simplificada caracterização das superfícies e do volume, para ganhar um carácter cada vez mais naturalista e sofisticado no tratamento gráfico/plástico.

Decorrendo da tradição do livro de padrões, o livro de modelos (do Gótico tardio) revela importantes diferenças em relação a este, tanto no que respeita à escolha mais especializada dos motivos que normalmente apresenta, como nas características da própria representação e desenho, e da sua cuidadosa colocação na página.

O livro de modelos é o veículo privilegiado para a transmissão artística dentro da própria oficina, uma vez que se constitui um instrumento fundamental no treino e preparação do noviço ou do aprendiz. Apesar da sua antiguidade, alguns destes livros resistiram até aos dias de hoje, em boa parte por ter sido essa uma das intenções na sua preparação. Os materiais escolhidos como o pergaminho ou o velino são, à partida e por excelência, materiais resistentes, sobretudo se bem escolhidos e preparados. Os desenhos também deixam normalmente transparecer essa intenção de servir o máximo de gerações de aprendizes, pela clareza e cuidado que revelam tanto pela sua disposição na página, como pelo carácter claro da sua figuração e das vistas escolhidas (o menos ambíguas possível), pela escolha dos meios gráficos expressivos e pelo seu cuidadoso acabamento e detalhe naturalista.

O livro de modelos é um mostruário ou catálogo de imagens e motivos para a aplicação na pintura ou na iluminura, fornecendo modelos para serem copiados pelo jovem aprendiz, cujas cópias, por sua vez, dão lugar a um novo exemplo ou modelo. O livro de modelos constitui também a marca de qualidade ou o estilo próprio da oficina a que pertence, afirmando a sua fama ou imagem de marca.

Este tipo de livro revela uma estreita relação, tanto com a tradição da iluminura gótica do norte europeu, como com os livros atribuídos a diversos iluminadores, tais como o francês Jacquemart de Hesdin (1355 – 1414) ou o franco flamengo Jacques Daliwe (1380 – 1416), que foram sem dúvida importantes para a realização de livros, como o tão famoso livro *Les Petites Heures* do Duc Jean de Berry (1372 – 1390).

Em Itália, este tipo de livros, ou códices, é mais usual no Norte (Veneza), com maior ligação à tradição do livro manuscrito iluminado do norte transalpino. Os livros do pintor Jacopo Bellini (1396 – c. 1470) mostram-nos essa ligação através de desenhos de linhas delicadas, normalmente a ponta de prata sobre pergaminho. Com maior índice de acabamento, o desenho torna-se, no norte italiano, frequente objecto de colecção. O códice atribuído ao círculo de Giovannino de Grassi, activo entre 1389-1398<sup>15</sup> é outro

---

<sup>15</sup> Giovanino de Grassi, arquitecto, escultor e miniaturista. O caderno manuscrito atribuído a Grassi encontra-se na Biblioteca Cívica Angelo Mai de Bergamo e é composto por 33 páginas de pergaminho com as dimensões de 0,26 x 0,175 cm. Contém sobretudo desenhos de animais, plantas, emblemas, ornamentos para bordados, assim como grupos de personagens. É um dos mais conhecidos de todos os livros de modelos pela sua qualidade e, também, porque serve de comparação, a partir da qual muitas obras lombardas dos anos de 1400 puderam ser reagrupadas. A atribuição deste manuscrito a Grassi deve-se a uma inscrição sobre o fólio verso: “Iohinius de Grassi Designavit”. A diferença dos desenhos sugere a colaboração de outros artistas.

exemplo para o que se entende por livro de modelos, neste caso do gótico italiano (SCHELLER, 1995: 276-91).



Fig. 12 Atribuído a Giovannino de Grassi, livro de modelos de 31 folhas de pergaminho  
Folio 30: Letras maiúsculas  
Ponta de prata e tintas coloridas (260 x 175 mm)  
Bergamo – Biblioteca Cívica

O livro de modelos que recorre sobretudo ao pergaminho, garante da sua resistência e suporte por excelência de um desenho de grande detalhe e acabamento, verá surgir o papel como suporte ideal para o desenho de experimentação e observação individual a partir, já não apenas da cópia de desenhos pré existentes, mas a partir do natural, prevendo desse modo o aparecimento gradual do caderno ou álbum de esboços de carácter individual e pessoal.

#### 1.2.4. Caderno de esboços

No primeiro terço de quatrocentos, vão surgindo, gradualmente, cadernos de esboços<sup>16</sup> com colecções de assuntos e motivos mais variados do que era habitual no livro de modelos. Revelam também uma maior liberdade de tratamento no desenho, com uma grafia mais solta e expressiva e um acabamento menos rigoroso. O desenho parece ser mais experimental e descomprometido e, muitas vezes, sem aparente aplicação prática imediata. À falta de melhor termo para a nomeação deste novo tipo de livro, o professor Francis Ames-Lewis propõe o nome algo genérico de “*sketch-book*” (Ames-Lewis, 2000: 69) que, em português, poderá ser traduzido por caderno ou álbum de esboços. Um dos casos mais expressivos desta nova forma de desenho encontra-se na obra gráfica atribuída a Pisanello (c. 1395 – 1455), que revela, através do seu vasto e variado *corpus* de desenho<sup>17</sup>, um passo significativo no sentido do distanciamento em relação ao desenho do livro de padrões. Ainda que, de certa maneira, reflectindo uma forte ligação ao estilo do gótico internacional no modo de representar, atenta e detalhadamente, as qualidades de superfície nas formas, Pisanello revela uma atitude diferente tanto na colocação do referente na página como, geralmente, numa escolha mais natural no que respeita à pose a representar. Diferentemente do que sucede nos desenhos do livro de modelos, em que os objectos ou animais são por vezes colocados aos pares, um por cima do outro e quase sempre de perfil, grande parte das páginas de Pisanello revela a preocupação de representar o motivo no seu ambiente natural e sem forçar uma pose. Apesar de muitos desenhos revelarem ainda um certo gosto e preocupação continuada na descrição detalhada das matérias e das texturas, tal é, no entanto, conseguido sem sacrifício do movimento natural do que é representado. Pisanello ensaia com o desenho,

---

<sup>16</sup> Os *hypomnemata* (Foucault, 1983, 3-23 *Hypomnemata*), apoio escrito do orador da Antiguidade, têm no caderno de esboços uma continuidade. Na Grécia Antiga, eram notas gráficas ou escritas de extensão ou apoio à memória. Em Roma, constituíam os dípticos ou *pugillares* (por caberem na mão), pequenas tábuas de buxo cujo interior vazado se preenchia com uma camada de cera pigmentada na qual se riscava com um estilete de metal, que servia simultaneamente para apagar, recorrendo à sua extremidade oposta em forma de espátula. A sua forma pode ter estado na origem do livro ou *codex* (códice), substituindo as pequenas placas de madeira por lâminas ou fólhos de papiro e de pergaminho.

Estes cadernos são um instrumento (ou dispositivo) útil, sobretudo nos domínios do ensino e da aprendizagem. Aparecendo na Antiguidade como instrumentos de apoio às artes da retórica e da oratória, foram utilizados tanto por autores clássicos como Cícero e Quintiliano, como por autores medievais, e recuperados mais tarde, no Renascimento, por humanistas como Erasmo de Roterdão (1466-1536) e Juan Luis Vives (1492-1540) (Zwijnenberg, 1999, 11-28).

<sup>17</sup> O impressor e editor milanês Giuseppe Vallardi colocou à venda, em 1836, um conjunto considerável de desenhos atribuídos a Leonardo da Vinci, posteriormente identificados como sendo de Pisanello e do seu círculo, pelo Museu do Louvre, que fez a sua aquisição arquivando-os sob a denominação de Codex Vallardi.

experimentando vistas alternativas. Esta utilização do desenho como forma de procura e de experimentação é assumida, e conscientemente tida em conta, no aspecto geral da composição da página. A mesma experimentação traduz-se também em páginas com desenhos rapidamente esboçados à pena, onde é maior a preocupação de captar o movimento do que de dar uma descrição, completa e exaustiva, seja da forma, seja das suas qualidades texturais.



Fig. 13 António Pisanello, INV 2389, recto, Museu do Louvre, Paris; (26 x 18,1 cm) pena e tinta castanha

Nesses casos, o motivo poderá mesmo ficar incompleto ou sobreposto a um ensaio anterior. A atitude para com a superfície da página é, nesses casos, mais descontraída, e a colocação dos elementos, mais livre e aleatória. Este tipo de desenho decorre de uma observação directa, do momento e do natural, em contraste com os desenhos que revelam uma maior atenção à estrutura ou às qualidades texturais, como acontece nas representações de animais em que estes aparecem estáticos e artificiais.

Outros casos exemplares desta nova atitude, menos formal no desenho, são os cadernos de esboços como os do círculo ou da oficina de Benozzo Gozzoli (1421 – 1497), com ensaios de figuras e motivos variados que denotam a intervenção de várias mãos, provavelmente de assistentes, em apontamentos de ideias para posteriores desenvolvimentos.

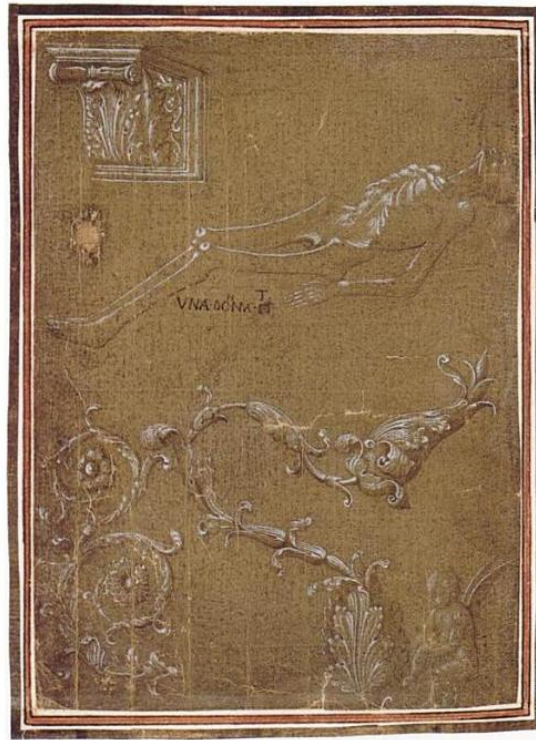


Fig. 14 Benozzo Gozzoli; Museum Boymans-Van Beuningen, Inv. N.º I 562, p. 2

O desenho, feito como ensaio ou experiência, é cada vez mais frequente em fólios de cadernos de esboços como os do pintor toscano Parri Spinelli (c. 1387 – 1483) ou do assistente da oficina de Andrea del Verrocchio (1435 – 1488), Francesco di Simone Ferrucci (1437 – 1493), nos quais algumas páginas praticamente vazias contrastam com outras literalmente preenchidas com pequenos esboços e ensaios, adquirindo o aspecto de folhas de rascunho, sem quaisquer preocupações de ordenação, ainda de certo modo visíveis em Pisanello ou Gozzoli. Esta prática de desenho, corrente na oficina de Verrocchio, será marcante para o desenho de carácter exploratório ou experimental de Leonardo da Vinci, seu discípulo, como se pode ver em dois fólios de um caderno de desenhos anteriormente atribuído a Verrocchio e hoje a Francesco di Simone Ferrucci (G. Morelli, 1893), actualmente desmembrado e disperso por vários museus (Fig. 15 e 16).



Fig. 15 e 16 Fólios atribuídos a Francesco di Simone Ferrucchi,

RF 446 recto e RF446 verso (27 x 19 cm)

Pena e tinta castanha e traços a ponta de metal

Museu do Louvre, Cabinet de Dessins, Paris

O pequeno caderno ou álbum de esboços fará cada vez mais parte do equipamento habitual do artista, que muitas vezes acumula as funções de ourives, escultor, arquitecto e engenheiro. Neles aparecerão, ao lado de desenhos técnicos, de esboços, exercícios em que se ensaiam soluções para os mais variados problemas, reflexões, apontamentos, recolhas e citações de ideias. O pintor e o desenhador têm nestes cadernos uma ferramenta que os integra nos círculos humanistas e intelectuais letrados dos quais se aproximam socialmente.

No Renascimento o desenho emerge como expressão artística autónoma, deixando de ser considerado um meio, para ser apreciado como um fim em si. Como diz B. Degenhart:

“Um momento significativo na evolução artística da Idade Média para a Idade Moderna acontece quando o projecto decorre da própria ideia de imagem e deixa de ser desenvolvido a partir de um exemplo (*exemplum*). Este passo foi dado por Giotto.”<sup>18</sup>

<sup>18</sup> “Ein wesentliches Moment der künstlerischen Entwicklung vom Mittelalter zur Neuzeit ist es, wenn der Entwurf der eigenen Bildidee entspringt und nicht mehr aus einem Vorbild entwickelt wird. Diesen Schritt vollzog Giotto.” introdução em *Corpus der Italienischen Zeichnung 1300 – 1450* Degenhart 1968; (p XV)

“O livro de padrões, nomeadamente a reunião de um conjunto de esboços soltos, seja feitos do natural, seja pela cópia de obras de outros pintores, é muito mais referido pelos teóricos, a partir de Cennini, do que os desenhos de projecto.

A razão é a de que, para o aprendiz, se torna necessária a formulação de uma prescrição explícita para criar, com o livro de padrões e a colecção de modelos, um instrumento de trabalho para a vida – um processo, portanto, que era preciso descrever como uma receita técnica.

O desenho de projecto era um processo artístico evidente, cuja referência parecia, na maior parte dos casos, dispensável.

À necessidade de se manterem guardadas colecções de padrões, por razões de trabalho, correspondia a utilização até ao seu fim dos desenhos de projecto, que assim se perdiam.

Só no período da Alta Renascença se começou a guardar o desenho de projecto, valorizado em si mesmo enquanto marca do Génio.

Antes, tal só caberia atribuir à obra acabada (uma vez que a guarda dos desenhos servia sempre para a sua múltipla reutilização).<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> “Vom Musterbuch beziehungsweise dem Zusammenstellen eines Vorrats von Einzelskizzen, sei es nach der Natur, sei es kopierend nach Werken oder Zeichnungen anderer Maler, ist bei den Theoretikern seit Cennino Cennini viel die Rede, mehr als von Entwurfszeichnungen. Der Grund ist, das für den Lernenden ausdrücklich eine Vorschrift formuliert werden musste, mit Musterbuch und Vorratsammlung ein Zeitlebens zu benutzendes Arbeitsinstrument anzulegen – ein Vorgang also, den wie ein technisches Recept zu beschreiben notwendig war. Die Entwurfszeichnung war ein selbstverständlicher künstlerischer Vorgang, dessen Erwähnung vielfach unnötig erschien. Es entspricht dem, dass Mustersammlungen aus Arbeitsgründen bewahrenswert blieben, Entwurfszeichnungen im Arbeitsprozess aufgebraucht wurden und verloren gingen. Erst zur Zeit der Hochrenaissance begann man die Entwurfszeichnung als Autogramm de Genius um ihrer selbst willen zu bewahren. Das wurde vordem nur dem fertigen Werk zuteil (denn die Bewahrung der Zeichnung galt allemal nur ihrer vielfältigenden Weiterverwendung).”Op. cit. (p.XVI, XVII)

## 2. OS CÓDICES DE LEONARDO DA VINCI

“Neste mesmo período, Leonardo, dobrando várias vezes as grandes folhas de papel «inventa» o formato de bolso para os seus cadernos mais pequenos, destinados a acompanhá-lo nas vistorias e nas viagens, e a receber as notas mais variadas; mas é preciso recordar que o uso do caderno de bolso era familiar aos engenheiros de Siena do séc. XV e ao próprio Francesco di Giorgio.”  
(Vecce, 1998, 104)<sup>20</sup>

O florentino Leonardo da Vinci (1452 - 1519) adquire rapidamente a estatura de figura lendária, entrando no imaginário popular como génio artista. A sua imagem ganha forma na escrita de autores praticamente coevos, como nos *Dialogi e Elogia e Vitae* do historiador e humanista Paolo Giovio (1483 – 1552) ou no *Livro de Antonio Billi*, (crónica escrita entre 1516 e 1525) e no *Códice Magliabechiano* do *Anonimo Gaddiano* (c. 1540), crescendo ao longo dos tempos, através de textos mais ou menos romanceados, como em *Le Vitae dei più eccellenti pittori, scultori e architetti* de Giorgio Vasari (1511 – 1574)<sup>21</sup>. Chega-nos ainda o conhecimento de Leonardo, por fim, através das suas pinturas e da enorme quantidade de desenhos, códices e manuscritos. Personagem multifacetada e de conhecimento universal, poucas são as áreas científicas que não tivessem despertado a sua famosa curiosidade, fosse pelas técnicas artísticas, nos domínios da pintura, escultura, fosse nas de âmbito técnico ou científico: engenharia, arquitectura, anatomia, botânica, etc. A ideia que nos dá, tanto coincide com a do artista, como com a do arquitecto, urbanista, topógrafo, engenheiro ou inventor de máquinas. Leonardo transmite uma imagem de uma figura misteriosa, quase fáustica, admirado, por um lado, pela multiplicidade dos seus talentos, por outro, no caso de alguns contemporâneos seus, pacientemente tolerado nos seus caprichos de homem contemplativo e pouco disponível para honrar prazos ou encomendas, que deixava frequentemente inacabadas.

Das suas pinturas mais famosas, duas, *A Gioconda* ou *Mona Lisa*<sup>22</sup> e *a Última Ceia*<sup>23</sup> contam-se, actualmente, como das mais reproduzidas, divulgadas e conhecidas obras da arte ocidental. O paradoxo que representa a relativa escassez da sua obra pictórica

---

<sup>20</sup> Francesco di Giorgio Martini (1439-1502). Pintor italiano da escola de Siena, escultor, arquitecto e teórico, também engenheiro (militar) ao serviço do duque de Urbino. Conviveu de perto com Leonardo, do qual possuía um tratado que comentou e no qual se inspirou. Zwijnenberg, 1999: pp. 35-46;

<sup>21</sup> Giorgio Vasari (Arezzo, 30 de Julho de 1511 - Florença, 27 de Junho de 1574) foi pintor e arquitecto italiano, conhecido principalmente pelas suas biografias de artistas italianos reunidas em “*Le vite de' più eccellenti, architetti, pittori e scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*”.

<sup>22</sup> Leonardo da Vinci – *A Gioconda*, óleo s/madeira de álamo, 0,77 x 0,53 cm, c. 1503-05, Museu do Louvre, Paris.

<sup>23</sup> Leonardo da Vinci – *A Última Ceia*, pintura mural, c. 1495-98, St.<sup>a</sup> Maria delle Grazie, Milão.

sempre levantou questões quanto à sua principal ocupação. É-lhe atribuído (contando com trabalhos realizados em colaboração, outros inacabados ou irremediavelmente danificados) um número relativamente escasso, de pouco mais de cerca de uma dezena e meia, de pinturas. Os primeiros biógrafos de Leonardo, de Gioivo<sup>24</sup> a Vasari<sup>25</sup>, referem-se a este facto justificando-o, ora com a excessiva dispersão do artista pelos mais variados assuntos, ora com a sua excessiva exigência e insatisfação nas tentativas, na maior parte das vezes frustradas, de levar à prática os seus projectos.

## 2.1. A oficina de Verrocchio

Leonardo da Vinci fez a sua aprendizagem como artista na oficina de Andrea del Verrocchio (Andrea di Michele di Francesco de' Cioni, 1435 – 1488)<sup>26</sup>.

Oriundo de uma família com tradições nas letras<sup>27</sup>, filho de Ser Piero, advogado, o jovem Leonardo da Vinci teve a instrução normal das crianças do sexo masculino da sua época: as primeiras letras em vernáculo e umas noções básicas de matemática ou ábaco. Segundo Giorgio Vasari seria uma criança com dotes acima da média, confundindo os seus mestres pelo seu carácter inquieto e espírito curioso (Vasari, 2005: 558). Leonardo não recebe a formação humanística do latim, falha que mais tarde sentirá necessidade de corrigir ou compensar, num esforço praticamente autodidacta, como o confirmam as inúmeras citações e as extensas transcrições de listas lexicais, em alguns dos seus códices<sup>28</sup>.

---

<sup>24</sup> “*Sed dum in quarendis pluribus angustae artis adminiculis morosius vacaret, paucissima opera, levitate ingenii naturalique fastidio repudiatis semper initiis, absolvit.*” (Mas sendo excessivamente meticoloso a procurar novos meios e técnicas de uma arte refinada, concluiu pouquíssimas obras, deixando sempre de lado as primeiras ideias, pela volubilidade de carácter e pela sua natural impaciência.) Paulo Gioivo, *Leonardi Vincii vita* (Vecce, 2005: 359)

<sup>25</sup> “*Vedesi bene che Lionardo per l'intelligenza de l'arte cominciò molte cose e nessuna mai finì, parendoli che la mano aggiugnere non potesse alla perfezzione dell'arte ne le cose, que egli si imaginava, concio sia che si formava nell'idea alcune difficoltà sottili e tanto maravigliose, che con le mani, ancora ch'elle fussero excellentissime, non si sarebbono espresse mai.*” (Vê-se bem que Lionardo, pela inteligência da arte, começou muita coisa e nunca acabou nenhuma, parecendo-lhe impossível que a mão se pudesse unir à perfeição da arte, nas coisas que ele imaginava, pois de facto formava-se na ideia qualquer dificuldade subtil e estranhíssima, que com as mãos, ainda que fossem excelentíssimas, nunca seria manifestada.) (Vasari, 2005: 559)

<sup>26</sup> Andrea di Michele di Cione, conhecido como il Verrocchio (nasce em Florença, entre 1434 e 1437, falecendo em Veneza, em 1488) foi escultor, ourives e pintor italiano, tendo trabalhado na corte de Lorenzo de Medici. Mantinha um importante *atelier* em Florença que concorria com o dos irmãos Pollaiuolo.

<sup>27</sup> Tanto o avô quanto o pai de Leonardo da Vinci exerciam actividade notarial, tendo o último adquirido notoriedade como advogado em Florença.

<sup>28</sup> O denominado *codex Trivulziano*, *Milão, Biblioteca Trivulziana, n 2162* é famoso pelas listas lexicais que Leonardo transcreve a partir das suas leituras e confrontos com textos de Valturio, do *Novellino* de Masuccio Salernitano ou do *Vocabulista* de Pulci. (Vecce, 2005: 443)

Foi, com muita probabilidade, a inquietação e a curiosidade do jovem Leonardo e o seu gosto pelo desenho que fez com que o seu pai, estabelecido em Florença<sup>29</sup> decidisse apresentá-lo ao seu amigo e escultor Andrea Verrochio, levando uns desenhos feitos pelo filho. Verrochio acolhe o jovem, impressionado com os seus dotes<sup>30</sup>, integrando-o na sua famosa *bottega*<sup>31</sup> ao lado de outros jovens aprendizes que viriam a ser figuras importantes da arte italiana do Renascimento como Perugino (Pietro di Cristoforo Vannucci, conhecido como Il Perugino ou como Pietro Perugino (c. 1450 - 1523), Lorenzo di Credi (c. 1459 - 1537), Domenico Ghirlandaio (1449 - 1494), Sandro Botticelli (Alessandro di Mariano Filipepi, mais conhecido por Sandro Botticelli (1445 - 1510).

A oficina de Verrocchio é uma das mais importantes da Florença da altura, respondendo a encomendas da mais variada espécie, desde pintura e escultura a trabalhos de acompanhamento arquitectónico ou de engenharia, como o atesta a execução e colocação da esfera de cobre sobre o zimbório da catedral de Florença, em 1471-72, mais tarde registada, em memória por Leonardo.<sup>32</sup> Na oficina, a contribuição dos aprendizes e assistentes é aproveitada através da imediata integração no colectivo e nas suas variadas tarefas, a ponto de ser por vezes difícil distinguir a mão do mestre da dos seus discípulos e destes entre si. Também Leonardo colabora com o mestre, como o provam pinturas feitas em colaboração, tais como *Tobias e o Anjo*,<sup>33</sup> da National Gallery em Londres, ou o *Batismo de Cristo*, dos Uffizi em Florença.<sup>34</sup> A prática do desenho é uma constante considerada indispensável e faz tradicionalmente parte da base da formação de qualquer aprendiz. Qualquer folha de papel circulando na oficina é aproveitada pelo colectivo para toda a espécie de exercícios, cópia, apontamentos e comentários.<sup>35</sup>

---

<sup>29</sup> 1469. A declaração de impostos do pai de Leonardo, Ser Piero, e do seu tio Francesco indica que ser Piero se encontra já a trabalhar como notário na *palagio del podestà* (sede do oficial máximo de justiça, actualmente o *Palazzo del Bargello*), em Florença (Kemp, 2005:178) (Bambach, 2003: 227)

<sup>30</sup> Vasari, 2005: 558; Vecce, 2005: 40-41.

<sup>31</sup> Termo italiano que significa oficina e que evoluirá depois para *studio* e *academia*, conceitos mais consentâneos com os ideais humanistas e de revalorização da pintura e do pintor intelectual.

<sup>32</sup> Ms. G, Instituto de França, Paris, f.84v

<sup>33</sup> Pintura em tempera sobre madeira, 84,4 x 66,2 cm

<sup>34</sup> Pintura a óleo e tempera sobre madeira, 17,7 x 15,1 cm (1890 n.º 8358)

<sup>35</sup> Como ilustra a folha atribuída à oficina de Verrocchio, guardada no Museu do Louvre, Paris RF 453 Fig. 17, In VECCE, 2003, 63; AAVV, 2003, Leonardo da Vinci Master Draftsman



Fig. 17

Estudos de figuras e letras epigráficas com palavras inscritas pelo jovem Leonardo  
Pena e tinta, 280 x 200 mm. Museu do Louvre, Paris RF453

Esta primeira fase de aprendizagem com o escultor Verrocchio é marcante para o desenho praticado pelo jovem Leonardo. Em fólhos atribuídos a Verrocchio ou ao círculo da sua oficina, em que há a intervenção de várias mãos, já é possível antever formas de desenhar, que seriam características em Leonardo, como a prática de um esboço rápido, a adopção de vários pontos de vista, o sombreado pelo *sfumatto* com carvão ou o levantamento de dimensões para projectos escultóricos (Bambach, 2003). O recurso a cadernos ou *compendia* com desenhos e apontamentos é já uma prática habitual na oficina de Verrocchio<sup>36</sup> e será uma prática cuidadosamente mantida por Leonardo ao longo de toda a sua vida.

---

<sup>36</sup> Como o chamado álbum de Verrocchio ou *Verrocchio's sketchbook*, hoje desmembrado e atribuído a Francesco Simone Ferrucci, (BAMBACH, 2003: 278-281.)

## 2.2. O artista erudito e cortês

Entre Setembro de 1481 e Abril de 1483, Leonardo parte de Florença para Milão, entrando ao serviço de Ludovico Sforza, il Moro, (1452 – 1508)<sup>37</sup>. Na corte de Milão, Leonardo irá pôr em prática a experiência adquirida nos anos de formação em Florença na pluridisciplinar oficina de Verrocchio<sup>38</sup>. O convívio de uma corte que atrai e tenta fixar, de um modo mecenático, o melhor da intelectualidade, constitui um estímulo para uma personalidade curiosa, empreendedora e brilhante. Leonardo aprofunda os seus conhecimentos, aprendendo a lidar com a linguagem e o comportamento das elites culturais, diversificando a sua actividade a domínios intelectuais mais alargados, para além da sua actividade como pintor. Lê, regista, absorve, digere um abundante fluxo informativo, quer através do contacto e do diálogo com intelectuais, quer através do acesso a literatura especializada. Os seus cadernos de Milão são testemunho dessa constante consulta de obras de vários autores e das listagens que delas faz, assim como de frequentes citações recolhidas e apontadas, num empenhado esforço autodidacta. (Vecce, 1998: 103)<sup>39</sup>.

“Bem sei que, não sendo um homem letrado, certas pessoas pretensiosas pensarão que poderão, com razão, culpar-me, alegando que não sou um homem de letras. Gente estulta! Não saberão eles que poderei retorquir como Mário o fez perante os patrícios Romanos, dizendo: Que aqueles, que se escudam no trabalho dos outros, não permitirão o meu próprio. Dirão que eu, não possuindo, conhecimentos literários, não poderei exprimir convenientemente as matérias que desejo tratar; mas eles não conhecem que os meus temas devem ser tratadas pela experiência, mais do que com as palavras; é ela [experiência] que tem sido a mestra dos que escrevem bem. E assim, enquanto mestra, a citarei em todos os casos.” [C.A. 327v<sup>40</sup>]

---

<sup>37</sup> Ludovico Sforza [Ludovico Il Moro, (O Mouro)] (27 de Julho de 1452; 27 de Maio, 1508) foi um membro da família Sforza de Milão, Itália. Foi o segundo filho de Francesco Sforza e era famoso como protector de Leonardo da Vinci e de outros artistas.

Após o assassinato do irmão mais velho, Galeazzo Maria Sforza, em 1476, a coroa passou para o sobrinho de Ludovico, Gian Galeazzo Sforza, de sete anos. Durante a sua mocidade, Ludovico usurpou o governo de Milão, apesar de tentativas para o afastarem do poder.

<sup>38</sup> Vecce, Carlo; 1998, (p.430): “Leonardo deixa incompleta *A Adoração* em casa dos Benci e, em Fevereiro, passa em Milão para apresentar um alaude de prata a Ludovico, *o Mouro*, juntamente com Atalante Migliorotti e Tommaso Masini, chamado Zoroastro. Num esboço de carta ao duque, oferece os seus serviços como engenheiro militar, arquitecto, pintor e escultor (para o monumento equestre de Francesco Sforza)”

<sup>39</sup> No Codex Trivulzianus.

<sup>40</sup> “So bene che per non essere io literato, que alchuno prosuntooso gli pará ragionevolmente potermi siasimare choll allegare jo essere uomo sanza lettere; giête stolta! Nõ sano questi tali ch’io potrei si come Mario rispose contro a’ patriti romani, io si respondere, diciendo quelli che d’altrui fátiche se medesimi fanno ornati le mie a me mede simo nõ uogliono cõncidere: dirano che per non a vere io lettere non potere ben dire quello, di que voglio trattare or nõ sano questi que le mie chose son piv da esser da tratte dalla speriëtia, que daltra parola, la quale fu maestra di qui bene scrisse e cosi per maestra la in tutti casi allegherò.” DA VINCI em KEMP, 2006: 82; RICHTER, 1970: 116 (C. A. 119b)

Nesta passagem apontada por Leonardo da Vinci, numa folha do Códice Atlântico e preparando a introdução ao seu projectado tratado de pintura<sup>41</sup>, poderemos entrever um tom de auto-defesa, face a potenciais críticas de detractores. Destes críticos potenciais fazem parte, para Leonardo, eruditos e letrados, humanistas, cortesãos intelectuais, com os quais Leonardo convive intensamente ao longo de toda a sua vida de artista e em face dos quais mantém uma opinião dividida ou, pelo menos, ambígua. Afirmando dar mais valor à experiência (verdadeira mestra dos próprios letrados), Leonardo não deixa de entrar no seu jogo, quando recorre, na própria crítica, a uma citação de um relativamente obscuro autor clássico como Sallusto no seu *Bellum Iugurthinum* cap. 85, par.25.<sup>42</sup>

A redescoberta, no Renascimento, de *auctores* da Antiguidade e de textos Clássicos, trouxe um recrudescimento do interesse pela sua retórica, que se pretende emular. Essa retórica, arte cultivada e pressuposta nos meios cultos das cortes dos mecenas, pressupõe técnicas de memória para as quais o recurso ao caderno de apontamentos se torna um hábito frequente. Como podemos ver em Robert Zwijnenberg<sup>43</sup> e também em Michel Foucault<sup>44</sup> a utilização do pequeno livro de bolso, que se quer sempre presente ou á mão (*procheiron, ad manum in promptu*),<sup>45</sup> desempenha um papel de grande importância como ferramenta para a auto-aprendizagem e para uma eficaz utilização das técnicas (*techne, ars retoricae*) da retórica.

---

<sup>41</sup> O tratado de pintura de Leonardo da Vinci ou *Libro di pittura* foi compilado, a partir das notas dos seus vários códices, por Francesco Melzi, aluno e confidente do seu mestre, a partir de indicações por ele expressas, escritos esses de que foi herdeiro. Corresponde ao códice Urbinate Lat.1270 hoje guardado na Biblioteca Apostólica do Vaticano, Cidade do Vaticano

<sup>42</sup> André Chastel, *Traité de La Peinture de Leonardo da Vinci* e RICHTER; 1970, 116

<sup>43</sup> Zwijnenberg Robert, 1999

<sup>44</sup> Foucault, 2002: 133

<sup>45</sup> Foucault, 2002: 136

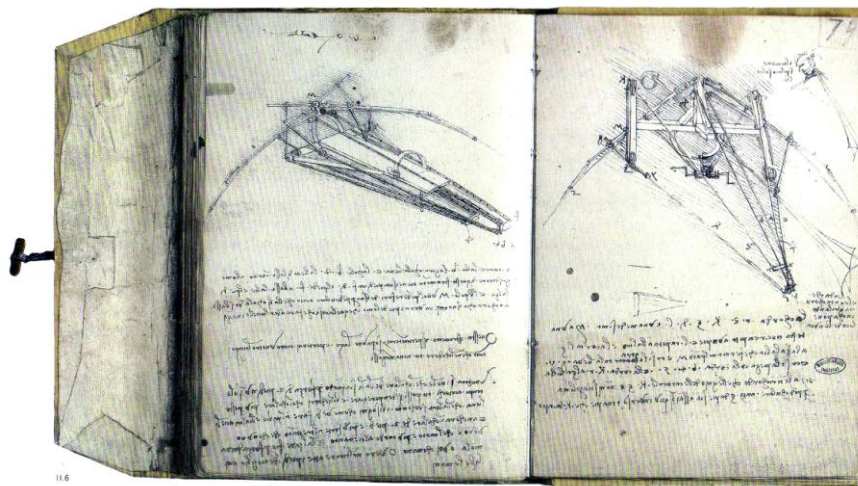


Fig. 18  
Codex B de Leonardo da Vinci  
Institut de France, Paris

Muito frequente entre os escritores, engenheiros e arquitectos, o pequeno caderno de apontamentos e de esboços fará, também, cada vez mais parte do equipamento habitual do artista pintor, que em muitos casos acumula funções como arquitecto, escultor ou engenheiro. Ele corresponde aos *hypomnemata*<sup>46</sup> do escritor ou do erudito humanista. O pintor e o desenhador têm, nestes cadernos, uma ferramenta que os faz sentirem-se cada vez mais preparados a poderem integrar-se nos círculos humanistas e intelectuais letrados de cuja sociedade se aproximaram e na qual se integram socialmente.

O artista renascentista distingue-se tradicionalmente do artesão medieval pelo seu envolvimento e empenho intelectuais, pressupondo uma aliança entre a prática e a teoria, bem como o seu envolvimento e domínio de várias matérias e campos disciplinares. Como já o aconselha o escultor Lorenzo Ghiberti (1378 - 1475) nos seus *Comentarii* (1447):

“Conviene che’ llo scultore etiamdio el pictore sai amaestrato in tutte queste arti liberali: Grammatica, Geometria, Phylosophia, Medicina, Astrologia, Prospectiva, Istorico, Notomia, Teorica Disegno, Arismetric.” (Ghiberti, 1912: 4)

Piero della Francesca (1420 – 1492) pintor e matemático, Leon Battista Alberti<sup>47</sup> (1404 – 1472), arquitecto, matemático, poeta humanista, são outros exemplos de artistas intelectuais que, tal como Leonardo, se revelam casos exemplares no processo activo e

<sup>46</sup> Foucault, 2002: 134,154.

<sup>47</sup> Leon Battista Alberti (Génova ou Veneza, 14 de Fevereiro de 1404 — Roma, 25 de Abril de 1472), arquitecto e teórico de arte. Humanista italiano, ao estilo do ideal renascentista, eminente platónico e filósofo da arquitectura e do urbanismo, pintor, músico e escultor. A sua vida é descrita em *Vite*, de Giorgio Vasari. Personificou o ideal renascentista do «*uomo universale*», ou seja, o letrado humanista capaz em numerosos campos de actividade.

consciente da elevação do estatuto da pintura ao das artes liberais<sup>48</sup>. Nos seus escritos, sobretudo no seu *Trattato della Pittura* (Codex Urbinus 1270 Latinus – Biblioteca do Vaticano, Roma), compara, pondo em competição (*Paragone* ou paralelo) (entre outras expressões artísticas como a música e a escultura) a pintura com a poesia “arte irmã”<sup>49</sup>. A pintura é para Leonardo (e para Leon Battista Alberti<sup>50</sup>, que leu atentamente) (Zubov, 2000: 45), (Zwijnenberg, 1999: 14) fundadora da matemática, “matemática das qualidades”, tendo nela a origem da perspectiva e da geometria (da Vinci, 1936 LdP).

À defesa da elevação da pintura a uma arte liberal corresponde a elevação do estatuto social do artista, pintor, escultor ou arquitecto (artes que decorrem do desenho), questão que se torna, a partir de finais do século XV, uma espécie de tópica ou tema recorrente. A aceitação renascentista do artista como fazendo naturalmente parte de uma classe social elevada, coincide, entre outras razões, com a sua utilidade na promoção e na propaganda da imagem dos poderosos, uma nova classe burguesa em ascensão, com preocupações no acesso ao conhecimento, e que tende a preencher o vazio criado pela crise da escolástica medieval e da sua tradicional divisão dos conhecimentos em artes liberais (sete disciplinas: Trivium e Quadrivium) e artes mecânicas ou ocupacionais, tais como as ciências aplicadas e as artísticas, permitindo uma prática mais generalizada ou democratizada tanto do registo escrito, como do desenho.

A recuperação e releitura de obras de autores Antigos ou Clássicos por um lado, por outro, o crescente contacto com diferentes culturas com o aparecimento de novas vias de comunicação, com destaque para as vias marítimas, conduzem ao confronto com a experiência de novos factos, em directo e em crescente confronto e contradição com a cultura livresca, mística e religiosa, promovendo o aparecimento de uma nova ciência e de uma nova atitude empírica. Torna-se cada vez mais relevante uma progressiva valorização da experiência individual e dos sentidos, anteriormente desconsiderados ou tidos como fontes de conhecimento inferiores e em conflito com o *logos* ou o pensamento puro. Entre os sentidos, o sentido da visão é tido como o mais nobre e

---

<sup>48</sup> No Renascimento os artistas (arquitectos, pintores e escultores) fizeram um esforço em distinguir as *Ars Mechanicae* (artes mecânicas), artes servis que respeitavam o trabalho manual, a matéria e baseadas na repetição mecânica, das *Ars Liberales* (artes liberais) que se relacionavam com o espírito, às ideias e estariam na origem da invenção original. Leonardo expressa esta ideia na sua famosa frase: «La pittura e cosa mentale». Ver Codex Urbinus ou Trattato della Pittura, No Paragone, Ed. McMAHON 18[16] ou André CHASTEL, 1987: p. 85 (14; C.U. 19r.v.)

<sup>49</sup> Leonardo da VINCI, *Trattato della Pittura* (Codex Urbinas Latinus 1270); *Paragone*

<sup>50</sup> ALBERTI, Leon Battista, *De Pittura* (1436)

acompanha uma conseqüente reconsideração da imagem pictórica ou icónica, para a construção da qual o desenho é considerado um elemento estrutural, fundamentando-se em campos como a matemática e a geometria. Como já em Alberti, no seu *de Pictura*, o poderemos constatar:

“1. Para redigir estas breves reflexões sobre a pintura, tomaremos em primeiro lugar aos matemáticos os meios apropriados ao tema, com a finalidade de tornar o nosso discurso mais claro. (...) 2. Para começar é preciso saber que o ponto é, por assim dizer, o signo mais indivisível (...)” (Alberti, 2007: 13)

E no Livro III da mesma obra (O pintor):

“53. Faço votos para que o pintor, tanto quanto possível, seja sábio em todas as artes liberais, mas desejo antes de mais que seja hábil em geometria. Partilho da opinião de um pintor muito antigo e conhecido, Panfilo, que ensinava os jovens da nobreza as primeiras noções de pintura. Com efeito ele era da opinião que aquele que não soubesse geometria nunca seria um bom pintor.” (Alberti, 2007: 72)

No seguimento de Alberti, Leonardo defende igualmente o estatuto de ciência para a pintura, começando o seu *Trattato della Pittura*<sup>51</sup> com o capítulo sobre a questão: “Se a pintura é ciência ou não”.

Esta defesa da elevação da pintura, como arte liberal, por parte de artistas eruditos ou letrados como Leonardo da Vinci (artistas filósofos) acompanha a necessidade sentida na alteração do estatuto social do artista e está na origem da imagem que se fará do artista moderno.<sup>52</sup> Apesar de ser ainda herdeiro de práticas, modelos e conceitos profundamente enraizados nos modos de operar típicos da oficina medieval<sup>53</sup>, e marcado pela aprendizagem nela recebida<sup>54</sup>, Leonardo é um representante da passagem do artista medieval para o da modernidade.

Leonardo contribui para a formação da imagem que fazemos hoje do “artista” da Idade Moderna<sup>55</sup>. Artista de transição dos finais da Idade Média para a Idade Moderna, incarnando princípios renascentistas e humanistas, participa activamente na discussão intelectual e erudita que constitui o pano de fundo ideológico da sua época. Envolve-se activamente na reconfiguração do um estatuto da figura do antigo artesão, enraizado no

---

<sup>51</sup> Codex Urbinus 1270 Latinus – Biblioteca do Vaticano, Roma

<sup>52</sup> Kris e Kurtz, *Lenda Mito e Magia na Imagem do Artista*, Presença, Lisboa, 1988; pp.43-60 e p.9 relação a L. da Vinci

<sup>53</sup> Tal como a podemos imaginar a partir do *Libro dell'Arte* de Cennino Cennini. © Neri Pozza Editore, Vicenza, 1982; © Ediciones Alkal, S.A., 1988, 2000

<sup>54</sup> Viatte, Françoise; 2003, (p.41) e também Chastel, André; 1965, (p. IX - Introdução)

<sup>55</sup> Damish, Hubert; in Einaudi Vol. 3 Artes – Tonal/Atonal; Artista (pp.66 – 90)

antigo sistema de guilda<sup>56</sup>, para fundar um novo tipo de “artista”, letrado culto, erudito e próximo, muitas vezes mesmo colaborador ou cúmplice, das esferas mais próximas do poder, que se assume como verdadeiro cortesão<sup>57</sup>, como descrito em *Il Libro del Cortegiano* (1528) de Baldessare Castiglione (1478 – 1529), numa espécie de linhagem que poderá remontar à lendária história de Apeles e Campaspe (ou Pacaspe) contada em Plínio, o Velho (Plínio, 1997: 77)

É neste contexto que podemos integrar figuras como as de Leonardo da Vinci, Miguel Ângelo (1475-1564), Rafael (1483-1520) e Dürer (1471-1528), entre tantos outros artistas, cuja profissão, comparada com a dos artesãos medievais, ligados à tradição da produção de imagens como de livros manuscritos, se tornou completamente distinta e autónoma, ganhando um estatuto de figuras autorais de primeiro plano.

O artesão medieval, anónimo, transforma-se no artista culto ou letrado, versado em várias matérias, um *uomo universale*. Com estes representantes as artes deixariam de ser consideradas *ars mechanicae* para se elevarem a *artes liberales*.

Como atrás referido, Leonardo considerava a pintura uma ciência, defendendo explicitamente essa ideia, tanto no domínio da prática como no da teoria. O seu *Trattato della Pittura* abre com a questão “*Se la pittura è scienza o no*”,<sup>58</sup> para a qual avança com uma argumentação nesse sentido:

“ (...) Chamamos ciência ao pensamento que parte dos últimos princípios, para lá dos quais a Natureza nada contém que possa ser objecto da dita ciência; assim, para a quantidade contínua (ou ciência da geometria), começamos pela superfície dos corpos e verificamos que esta tem a sua origem na linha, limite dessa superfície; mas isso ainda não satisfaz, pois sabemos que a linha tem o seu limite no ponto, e o ponto é o que exclui o que quer que seja de mais pequeno; é pois o ponto o princípio primeiro da geometria, nada mais poderá existir, quer na Natureza, quer no espírito, que possa estar na origem do ponto...  
Nenhuma investigação humana se poderá reclamar de verdadeiramente científica, se ela não for submetida às demonstrações matemáticas.”<sup>59</sup>

“Que ciência é mecânica e qual não a é. Diz-se mecânica a disciplina que nasce da experiência científica, aquela que tem o seu começo e o seu fim no espírito; e semi-mecânica a que procede da teoria para terminar numa operação manual. Mas todas as ciências parece-me vãs e plenas de erro quando não nascem da experiência, mãe de toda a certeza, e não acabam com uma

---

<sup>56</sup> O sistema de guildas ou confrarias na Idade Média é uma forma de organização socioprofissional

<sup>57</sup> Ames-Lewis, Francis; *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist*, Yale University Press, 2000, p. 1

<sup>58</sup> “Se a pintura é ciência ou não”

<sup>59</sup> Cod. Urb. I r.v. e Ph. Mac Mahon, Leonardo da Vinci Treatise on Painting, 2 vol.; Princeton, 1957; citado por A. Chastel

experiência manifesta; dito de outro modo, cuja origem ou o meio, ou a conclusão não são submetidos a nenhum dos cinco sentidos.

E se nós duvidamos da certeza de tudo o que é submetido aos sentidos, quanto mais não deveremos duvidar das coisas que se recusam aos sentidos, como a essência de Deus e da alma, etc., a propósito das quais se discute e debate sem cessar. Acontece, com efeito que, precisamente onde falta a razão, recorre-se sempre a elevar o tom da voz; o que não é o caso a propósito das coisas certas. Diremos então que, onde se grita, não existe verdadeira ciência, porque a verdade não comporta o equívoco; e se ela se manifesta, a discussão é interrompida para sempre, e se a discussão renasce, a ciência é falsa e confusa, não certeza adquirida.<sup>60</sup>

Mas as verdadeiras ciências são as que a experiência nos comunicou através dos sentidos, calando a boca aos argumentadores. Elas não alimentam aqueles que as perseguem com sonhos, mas procedem, passo a passo, a partir dos primeiros princípios verdadeiros e conhecidos, mediando deduções correctas, até ao seu fim. É isso que acontece nas matemáticas elementares, quer dizer o número e a medida, por outras palavras: a aritmética e a geometria; elas tratam, com uma verdade perfeita, quantidades descontínuas e contínuas.

...E se tu me dizes que essas ciências verdadeiras e evidentes fazem parte das (ciências) mecânicas, porque não se as pode conduzir ao seu fim senão que por operações manuais, dir-te-hei o mesmo de todas as artes que se recorrem da mão do escriba; e a escrita é do mesmo género que o desenho, que é uma parte da pintura. E a astronomia e as outras disciplinas passam pelas operações manuais, após terem sido mentais; o mesmo sucedendo com a pintura, que está primeiro no espírito de quem a concebe, e não pode chegar à sua perfeição sem a operação manual. Os primeiros princípios verdadeiros e científicos da pintura, estabelecendo aquilo que é corpo opaco, sombra própria ou projectada, o que é a iluminação, quer dizer obscuridade, luz, cor, volume, figura, colocação, distância, proximidade, movimento e repouso, compreendem-se mentalmente, sem trabalho manual. É isso que constitui a ciência da pintura, residindo no espírito do teórico que a concebe; dela procede em seguida a execução, mais nobre ainda do que a dita teoria ou ciência.”<sup>61</sup>

A diversidade dos temas tratados nos manuscritos de Leonardo poderá parecer estranha aos olhos da ciência moderna pela distinção que faz entre vários domínios e especialidades. Para da Vinci essa diversidade está englobada numa visão que reúne o todo num sistema orgânico ou a um macrocosmo. *Arte(s)* e ciência(s) confundem-se num mesmo conceito com Leonardo, e o que hoje nos parece tão surpreendente como a vastidão de domínios por ele versados ou tratados, não o seria aos olhos dos seus contemporâneos. O próprio conceito de arte ou artista têm na altura significados completamente diversos dos que empregamos e entendemos hoje. As artes liberais, o estudo das *humanitas*, divididas no *trivium* (lógica, gramática, retórica) e no *quadrivium* (aritmética, geometria, astronomia e música), eram professadas por homens livres, enquanto que as artes mecânicas, como a pintura ou a escultura, eram consideradas menores por implicarem esforço físico ou o recurso das mãos. O que hoje consideramos como obras de arte, não passavam, antes de Leonardo, de objectos, sobretudo funcionais, e não eram apreciados como hoje o fazemos, ou seja, em si próprios como objectos esteticamente autónomos ou resultantes de um esforço intelectual. A *Mona*

---

<sup>60</sup> No manuscrito do Cod. Urb. esta alínea foi riscada em data não determinada. (Chastel refere nota de McMahon)

<sup>61</sup> Códice Urbinas 19 r. v.; McMahon 19

*Lisa* e a máquina voadora representavam para Leonardo a mesmíssima coisa, como nos diz Martin Kemp (Kemp, 2005: 20).

A partir da metafísica de Aristóteles<sup>62</sup>, o matemático Luca Pacioli (1445 – 1517) que, no seu *de Divina Proportione* (1509), considera os sentidos como uma fonte necessária para o conhecimento, defende o sentido da visão como o sentido por excelência e superior aos outros. Leonardo faz do sentido da visão e da óptica bases fundamentais para a defesa da pintura como uma actividade de carácter científico, defendendo que é ela que, através da geometria, cria as matemáticas. A pintura será assim para ele uma espécie de matemática das qualidades.<sup>63</sup>

A relação activa, conscientemente procurada e cultivada pelos artistas renascentistas, com os meios intelectuais, com sábios eruditos ou autores seus contemporâneos (com os quais frequentemente colaboram), a leitura e recuperação dos *antigos*, está expressa nas listas de livros e autores ou nas frequentes citações de excertos e de transcrições de listas de palavras latinas de que os códices de da Vinci estão repletos. Neles podemos encontrar a prática recorrente da citação, bem como o seu comentário “assimilado”, “digerido” ou continuado e desenvolvido. Esta prática é comum sobretudo a partir do século XV, tornando-se uma verdadeira técnica<sup>64</sup>. Estes pequenos cadernos de apontamentos com citações, aforismos, anedotas e ideias soltas são prática corrente em autores importantes como Erasmo de Roterdão (1446? – 1536) ou Francis Bacon (1561 -1626), cujos “*Essays*” em grande medida daí decorrem.

Muitos dos cadernos e códices de Leonardo apresentam uma estrutura semelhante, no que respeita à função de constituírem repositórios de ideias e citações, tanto do próprio da Vinci, como de outros autores, apenas com a diferença que para nós, no entanto, se

---

<sup>62</sup> Aristóteles, *Metafísica* Livro I: “*Todos os homens têm o desejo natural de conhecer* [Met.I, 980a 1-2]. “Uma indicação para tal, é o prazer que nos proporcionam os sentidos; pois que, mesmo para além da sua utilidade, eles são apreciados em si mesmos; e acima de todos os demais o sentido da visão. Pois que não apenas com uma intenção para a acção, mas mesmo quando não fazemos nada, preferimos, acima de tudo, ver (pode-se dizer). As razões para tal, na maioria dos sentidos, são permitir-nos o conhecimento e trazer-nos à luz as muitas diferenças entre as coisas.”

<sup>63</sup> Cod.Urb. 7.v. A este propósito ver também: Léonard de Vinci, *Traité de peinture*, traduzido e apresentado por André Chastel, pp.81-106; Leonardo da Vinci de V.P. Zubov; pp. 89 – 168 e Leonardo da Vinci, *The marvellous Works of Nature and Men* (sobretudo em *The Microcosm*, pp. 71 – 136)

<sup>64</sup> No meio literário do espaço anglo-saxónico estes suportes autorais e individuais ganham o nome de “*commonplace books*”. No espaço francófono o conceito que lhe corresponde será o de “*calepin*”, nome que deriva do famoso monge agostinho Ambrogio Calepino (1450 – 1510), autor de um importante e, na altura, muito difundido dicionário poliglota. *Calepin* passa a denominar, na linguagem corrente, um caderno de notas com uma função próxima do “*commonplace book*” inglês.

torna fundamental, que é a de combinar o registo escrito com o desenho ou o registo figurado.

A originalidade na invenção da composição de *istorie* (Alberti) procede da retorização da pintura da qual Leonardo será um dos cultores. Esta preocupação reflecte-se na valorização do esboço e da modelação ou no fixar de primeiras ideias captadas e continuamente trabalhadas sobre as folhas dos cadernos de apontamentos. O modo como da Vinci recorre a este tipo de suporte e os registos que neles produz, remete para estratégias de semelhante utilização em obras de outros autores, antigos ou seus contemporâneos. Prática já sugerida como um dos preceitos dos antigos mestres da retórica como Quintiliano (35 – 95) e Cícero (106-43 a.C.) (Zwijnenberg, 1999: 16-23). Mas é o próprio desenho e o acto de desenhar, que fica registado nestes cadernos, que constitui igualmente um verdadeiro exercício de retórica. O desenho não se esgota na sua utilidade (prática) imediata como o que Leonardo utiliza para projectos, mas adquire também a função de observação, de análise, descrição e invenção. Desenhar como prática diária e continuada, constitui uma espécie de exercício de uma ginástica que transcende o seu lado puramente funcional para conquistar aspectos essenciais ao artista, uma técnica (*techné*): o treino da mão e do olhar, deverá levar à *facilitas* ou a uma naturalidade que tem paralelo com o exercitar do discurso pela escrita do orador. O artista deve mostrar fluência e facilidade nas suas obras, a *sprezzatura* definida por Castiglione (Bermingham, 2000).

*Sprezzatura* ou facilidade (*nonchalance*), são qualidades apropriadas ao cortesão, figura retratada no famoso livro, já anteriormente referido, *Il libro del Cortegiano* de Baldessari Castiglione. Representa uma qualidade a ser cultivada na imagem do artista, também ele cortesão protegido pelos mecenas. São esperadas do artista do Renascimento estas capacidades especiais, em que nada do que este produz ou concebe deverá aparentar dispêndio de esforço. Tudo deve ser feito com graça e com naturalidade.

“ (...) há uma regra muito universal, que me parece valer mais do que todas as outras para todas as coisas humanas que se fazem ou que se dizem, a que é necessário fugir, tanto quanto possível, como um escolho muito acerado e perigoso, da afectação e, talvez para utilizar uma palavra nova, dar provas em todas as coisas de uma certa *sprezzatura*, que esconda a arte e mostre que o que se faz e diz surgiu sem dificuldade e quase sem se pensar nisso. (...) Por isso, pode-se dizer que a verdadeira arte é a que parece não ser arte; e, acima de tudo, deve-se fazer um esforço para a esconder, porque se é descoberta, retira totalmente o crédito e faz com que o homem seja pouco estimado. Recordo-me de ter lido que alguns antigos oradores de excelência se esforçavam, entre outros artificios, por fazer crer a todos que não tinham nenhum conhecimento das letras.” (Castiglione, 2008: 41-42)

Também a arte deverá transmitir esta graça, incompatível com actividades pouco elevadas, que impliquem um pouco dignificado esforço físico ou mecânico, à excepção de actividades consideradas próprias do nobre como a caça ou o combate em gestas.

O contínuo envolvimento de da Vinci com a leitura dos *auctores*, que mantém num esforço continuado de auto-educação e aprendizagem, e a procura do diálogo no convívio com os mais ilustres e importantes círculos humanistas, reflecte a necessidade em adquirir uma retórica e um dialecto comum a uma classe erudita na qual se pretende integrar. Fixar reflexões sob forma escrita, para além ou paralelamente à sua actividade enquanto artista plástico, será outra constante preocupação.

### 2.3. Os códices

Diz Martin Kemp<sup>65</sup> que os escritos ou os cadernos pessoais de grandes vultos do passado sempre exerceram um enorme fascínio sobre os que pretendem uma aproximação do seu modo de agir e de pensar. Kemp adianta que sobretudo os esboços e trabalhos inacabados permitem uma maior compreensão e esclarecimento dos processos empregues por esses autores e constituem, também, um complemento para a explicação das formas e dos conteúdos das suas obras acabadas. Se bem que conhecidos pouco depois da sua morte e objecto da procura de coleccionadores ao longo dos tempos e com raras interrupções, foi sobretudo a partir do séc. XIX que, segundo o autor, se começou a encarar os escritos de Leonardo de forma sistemática, bem como com vista à sua publicação e à revelação de um Leonardo mais íntimo. Já desde o ano de 1880 se deram início a campanhas concertadas com fim à reunião, transcrição e à edição de fac-símiles de todas as suas obras escritas então do conhecimento dos especialistas e coleccionadores.

Como nos diz Kemp numa nota do seu livro, os desenhos e manuscritos, tal como nos são apresentados em publicações modernas, podem facilmente levar-nos ao engano, pois raramente se aproximam da sua verdadeira aparência. Tendem a dar uma ideia falsa

---

<sup>65</sup> Contribuição de KEMP, Martin em, TEMKIN, Ann; LAUF, Cornelia; BEUYS, Joseph; (Ed. COOKE, Lynne e KELLY, Karen); 1998; p.31

da sua verdadeira escala e raramente dão indicação sobre se fazem parte de um conjunto de páginas separadas ou se são parte de um conjunto manuscrito e/ou encadernado.

Kemp fala-nos de seis tipos de trabalhos sobre papel: fólios soltos ou separados, especialmente desenhos preparatórios de outras obras, nunca tendo feito parte de algum volume; folhas soltas posteriormente inseridas em volumes encadernados e ou bem que aí deixadas, ou posteriormente soltas ou removidas para serem organizadas separadamente (como é o caso dos desenhos de Windsor)<sup>66</sup>; cadernos ou volumes organizados ou encadernados pelo próprio, mantendo um aspecto próximo da sua forma original; cadernos ou volumes organizados por Leonardo que foram reencadernados colectivamente, antes ou após a sua morte (como acontece no caso dos códices Forster)<sup>67</sup>; páginas de cadernos ou volumes encadernados por Leonardo que foram posteriormente dismantelados ou desmembrados e montados em separado (como o *Códice Leicester*<sup>68</sup>); páginas de cadernos ou volumes encadernados por Leonardo que terão sido posteriormente reencadernados em colecções de fólios de miscelâneas (como o *Códice Atlântico*<sup>69</sup> e o *Códice Arundel*<sup>70</sup>).

Os volumes encadernados da oficina de Leonardo variam de tipo, apresentando-se, no geral, sob a forma de conjuntos de grandes páginas, frequentemente usadas antes de serem dobradas, para formar livros de bolso muito compactos, repletos de páginas, que transportava consigo, para anotações observações e ideias ocorridas em deslocação. O que regularmente surpreende o apreciador inexperiente no confronto com os cadernos de Leonardo é a pequena escala da sua escrita e do seu desenho, particularmente nos “livros de bolso”, que transmitem uma intensidade surpreendente.

Muitas miscelâneas compiladas de fólios de da Vinci contêm frequentemente material proveniente de diferentes datas, sendo isso igualmente verdadeiro para o caso de cadernos de apontamentos sobrevivendo na sua forma original. Poderá ter-se inclusive dado o caso de um caderno, temporariamente posto de lado, vir a ser continuado

---

<sup>66</sup> Royal Libray, Windsor; consultar tabela em RICHTER, 1970, pp. 108,109

<sup>67</sup> Forster Library, Victoria and Albert Museum, Londres; três códices

<sup>68</sup> Leicester Library, Holkham Hall, Norfolk. Volume encadernado, contendo sobretudo observações de carácter científico, 72 páginas; 30 x 22, datando de entre 1504 e 1506 (G. Calvi)

<sup>69</sup> Volume encadernado de 401 fólios, cada um contendo uma ou mais folhas manuscritas de tamanho variável e perfazendo um total de 1222 páginas

<sup>70</sup> No British Museum de Londres; colecção de tratados e de notas reunidos num volume marcado como Arundel 263, total de 566 páginas de 19 x 12,5 cm, com as datas de 1504, 1508 e posteriores a 1516

posteriormente começando mesmo pelo fim. Uma página, por si só, poderá por vezes conter material de datas diferentes.

Do que até nós chegou, são mais as repetições do que qualquer ordem aparentemente deliberada ou calculada. A ordem ou (desordem) decorre mais do seu método de reflectir do que das nossas classificações normais.

Os manuscritos de Leonardo, que chegaram até nós sob forma de fólhos e códices de diferentes formatos, encontram-se dispersos à guarda de várias instituições, museus e bibliotecas.

A maior recolha encontra-se reunida no *Códice Atlântico*, desenhos e apontamentos escritos reunidos e compilados pelo escultor Pompeo Leoni (1533 – 1608). Outro importante conjunto de manuscritos de Leonardo da Vinci são os doze códices da Biblioteca do Instituto de França, indexados ou identificados alfabeticamente de A a M. São ainda de considerar o *Códice Arundel 263*, da British Library, em Londres, os três *Códices Forster* do Victoria and Albert Museum, o *Códice Hammer* da colecção de Bill Gates, os dois *Códices Madrid*, da Biblioteca Nacional de Madrid, o *Códice Trivulziano*, da Biblioteca Trivulziana, em Milão, o *Códice do Voo das Aves*, da Biblioteca Real, em Turim, e por fim os documentos e desenhos reunidos na Royal Library de Windsor.

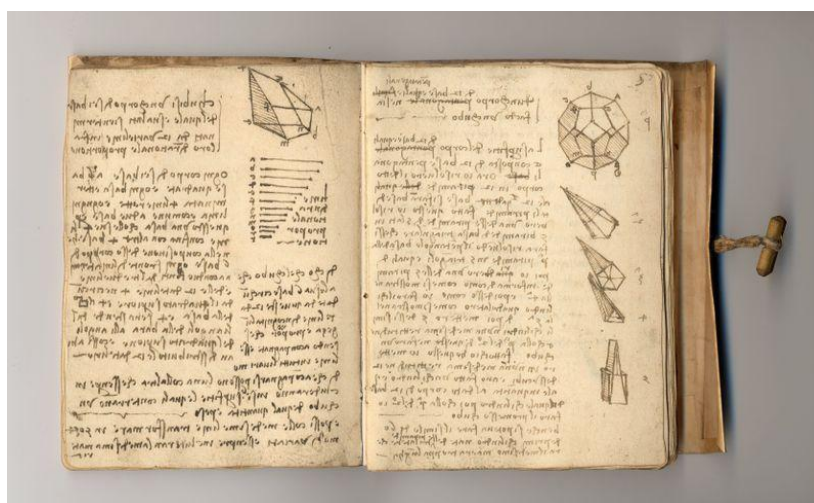


Fig. 19 Codex Foster I, de Leonardo da Vinci, (6 verso, 7 recto), Victoria & Albert Museum, Londres

Destes manuscritos, os que melhor representam a ideia de pequenos livros de apontamentos são, sobretudo, a maior parte dos *Códices da Biblioteca do Instituto de*

*França e os Códices Forster*, não apenas pelo seu tamanho reduzido<sup>71</sup>, mostrando-se bastante próximos da sua configuração original, não tendo sido sujeitos a reorganizações ou sido fruto de compilações posteriores e, finalmente, não se apresentando como obras organicamente unitárias, como outros códices que tendem na sua organização a formar pequenos tratados sobre matérias específicas, revelando-se antes como suportes para anotações, apontamentos e desenhos circunstanciais, versando um grande número de temas variados.

Diz-nos o historiador Robert Zwijnenberg que um dos modos de elucidar o significado dos seus manuscritos é através do estudo do arranjo que Leonardo faz das notas nos seus cadernos individuais. Os cadernos de Leonardo vão desde o caderno de campo a cadernos de apontamentos utilizados no atelier; no entanto, Zwijnenberg considera não existir um único destes manuscritos que corresponda a um tratamento orgânico totalmente unitário (ZWIJNENBERG, 1999: 7). O autor considera ainda que a redescoberta da retórica clássica foi um fenómeno que exerceu uma influência decisiva no pensamento Renascentista. Poggio Bracciolino<sup>72</sup> (1380 - 1459) é disso um exemplo. Zwijnenberg defende no seu primeiro capítulo esta importância e o modo como esta influência explica o recurso de Leonardo aos cadernos de apontamentos.

“A ausência de um claro campo semântico para a pintura que se relaciona com o texto é tanto mais interessante, quanto na disputa entre palavra e imagem, o argumento da maior versatilidade e possibilidades de recurso da pintura é frequentemente posto em evidência.” (Caetano, 2000: 14)

Diz-nos o historiador Joaquim Oliveira Caetano, continuando a dar-nos o exemplo de Leonardo:

“Para Leonardo, por exemplo, que consagra ao tema da comparação entre Pintura e Poesia quase um quarto dos seus escritos artísticos, uma das grandes vantagens da imagem era exactamente a possibilidade do pintor fazer uma infinidade de coisas que as palavras não podem tão-pouco nomear, por não existirem vocábulos apropriados. Para além deste aspecto a grande vantagem da pintura, segundo Leonardo e os seus continuadores, situava-se na maior capacidade apelativa da imagem - «larga e tediosíssima coisa seria para a poesia descrever os movimentos dos guerreiros em batalha, e as partes dos seus membros, e adornos e tudo o que a pintura, concluída com brevidade e verdade grandes, te põe diante dos olhos», Caetano refere-se ainda ao factor de universalidade desta linguagem não necessitando de tradução e sendo perceptível ou nas suas palavras “impondo a sua força tanto a cultos como a analfabetos”. Outro factor que Caetano não

---

<sup>71</sup> O codex Forster I medindo 135 x 103 mm e o Forster II: 95 x 70 mm

<sup>72</sup> Giovanni Francesco Poggio Bracciolini, historiador e humanista italiano. Bracciolino descobre textos da Antiguidade Clássica no mosteiro de San Gallo, em Constanza, em 1416

deixa de considerar é o carácter de verdade e considera que “Para Leonardo, o verdadeiro papel do poeta é fingir palavras enquanto o pintor finge factos.” (Caetano, 2000: 14)

O recurso ao método do desenvolvimento de ideias em pequenos cadernos de esboço por Leonardo não é, no entanto, uma novidade. Os cadernos de Leonardo têm um carácter marcadamente pessoal e mesmo que ele os pensasse como possível preparação para a elaboração de tratados, como por vezes parece pretender, quando se dedica mais a fundo a um determinado assunto<sup>73</sup>, esse objectivo parece ser constantemente adiado. Há relatos que nos permitem supor a existência de livros que se apresentariam já na sua forma definitiva ou pelo menos funcional, mas infelizmente estes não chegaram até nós como uma prova material<sup>74</sup>. O que nos chegou de Leonardo tem aparentemente o registo de carácter pessoal e sobretudo funcional. Está feito, em primeiro lugar, para consumo próprio. Esta disposição múltipla da sua escrita e desenho combina ambas as possibilidades, deixando a finalização como um projecto constantemente adiado ou como nos diz Richter na sua história do *Trattato Della Pittura*:<sup>75</sup>

“Existem poucas provas de que Leonardo tenha composto um tratado de pintura. Na sua carta de 9 de Fevereiro de 1498 a Ludovico Sforza, Luca Pacioli refere que ele completou um livro sobre pintura e os movimentos da figura humana, “Havendo già con tutta iligencia al degno libro de picture e movimenti humani posto fine”.

A recepção de Leonardo e da sua obra foi variando ao longo do tempo. O seu *Trattato de Pittura* foi considerado e discutido nos meios académicos, sobretudo na França<sup>76</sup> dos séculos XVII e XVIII, e a sua figura elevada a uma figura quase mítica pelas academias e coleccionadores, não só aí, mas também em Espanha<sup>77</sup> e Inglaterra.<sup>78</sup> Alguns estudiosos, tais como Pierre Duhem (1861 – 1916), esforçam-se por uma aproximação

---

<sup>73</sup> Como no *Codex Hammer* em que o tema versa sobretudo a água e a hidráulica ou o *Códice sobre o voo dos pássaros*, de Turim

<sup>74</sup> Giorgio Vasari, Vite e Luca Pacioli

<sup>75</sup> “There is literary evidence to show that Leonardo composed a treatise on painting. Fra Luca Pacioli in his letter of February 9, 1498, to Ludovico Sforza records that he completed a book on painting and the movements of the human figure, 'Havendo già con tutta iligencia al degno libro de picture e movimenti humani posto fine”

<sup>76</sup> A primeira edição do *Trattato della pittura* é parisiense, de 1651, de R. du Fresne, com ilustrações de Nicolas Poussin

<sup>77</sup> Com o escultor Pompeo Leoni (1533 – 1608), um dos principais coleccionadores dos manuscritos de Leonardo da Vinci e responsável por grande parte de compilações feitas por sua iniciativa como o *Códice Atlanticus*

<sup>78</sup> Através do Conde Arundel, Thomas Howard, 21.º Conde de Arundel (1585 – 1646) activo nas cortes dos reis Jaime I e Carlos I, tornou-se mais famoso como um importante coleccionador de obras de arte do que como político. Coleccionou desenhos de Leonardo da Vinci, dos dois Holbeins, Rafael, Parmigiano, Wenceslau Hollar e Dürer. Muitas destas obras encontram-se actualmente na Biblioteca Real do Castelo de Windsor

de Leonardo a figuras como Galileu (1564 - 1642) ou a torná-lo um precursor em vários domínios científicos (Zubov, 2000: 41). Ainda que se continuem a considerar os seus manuscritos, do ponto de vista da história das ciências, como fontes importantes, ao ponto de se terem feito experiências recentes pondo em prática projectos que Leonardo nunca poderia, na altura, levar a bom termo (como a sua máquina voadora, o pára-quedas, o submergível, etc.), os estudiosos estão mais interessados no significado deste riquíssimo e complexo espólio, no que ele representa enquanto processo criativo.

A utilização que Leonardo faz dos seus cadernos de apontamentos torna-os numa espécie de “fichas de trabalho”, ou o que hoje poderíamos considerar próximos do denominado hipertexto (Vecce, 2005: 16). Como anteriormente dito, Leonardo usa os seus cadernos como um laboratório ou oficina para a experimentação ou ensaio de hipóteses ou modelos que põe à prova pelo desenho. Essa modelação ou experimentação é um processo que não tem necessariamente uma conclusão definitiva, podendo ser constantemente revista e actualizada. Esse procedimento distingue os cadernos de da Vinci de simples cadernos de notas ou de descargas, ou de um simples livro de registos, em que a informação se arruma e arquiva de forma definitiva e resolvida. Os problemas levantados mantêm-se geralmente em aberto. Leonardo utiliza-os regressando invariavelmente e com frequência, a registos previamente realizados, revisitando-os, inspirando-se neles, corrigindo-os, desenvolvendo-os de novo. As ideias, tal como o próprio processo de desenhar por ele utilizado e defendido, raramente se fecha sobre si próprio numa afirmação definitiva ou acabada.

O enorme legado que Leonardo nos deixou, sob forma de códices ou manuscritos e que representam apenas uma parte reduzida e parcial do que terá escrito<sup>79</sup>, transmite-nos a imagem de alguém que está constantemente submerso em reflexões teóricas muito apoiadas na escrita. Esta produção escrita e desenhada de ideias e projectos é, só em termos de quantidade, de longe mais significativa do que as obras que lhe são atribuídas enquanto pintor (Vecce, 2003: 59). É impressionante o legado de desenhos e manuscritos que nos chegaram da mão de Leonardo e que ascende a um corpo de mais de 6000 folhas (Kemp; 2005: 17,18).

---

<sup>79</sup> Cerca de um quinto, segundo um cálculo baseado nas transcrições feitas a partir dos manuscritos de Leonardo da Vinci por Francesco Melzi para o *Tratado de Pintura*.

Personagens contemporâneas, em contacto directo com Leonardo, puderam verificar a existência destes livros manuscritos, como Antonio de Beatis<sup>80</sup> que acompanha, como secretário, o Cardeal Luís de Aragão (ou Cardeal Luigi d'Aragon, 1474-1519) numa visita a Leonardo da Vinci em Amboise, França, dois anos antes do seu falecimento:

“ 10 de Outubro de 1517.

Numa parte isolada do palácio (Château d'Amboise), monsenhor e eu fomos visitar *messer* Lunardo Vinci, o Florentino... Esse gentil homem escreveu sobre anatomia com grande luxo de detalhes, mostrando através de ilustrações, tanto os membros e os músculos, os nervos, veias e ligamentos das partes internas, e tudo aquilo que pode ser mostrado no corpo dos homens e das mulheres, de um modo como nunca dantes tinha sido igualado por ninguém. E isto pudémos ver com os nossos olhos, dizendo-nos também que houvera dissecado mais de trinta corpos de homens e mulheres de todas as idades. Também tratou da natureza da água, de várias máquinas e outras matérias que consignou em vários volumes, – tudo isto em língua vulgar – os quais se vierem a lume, serão proveitosos e de grande agrado.”<sup>81</sup>

Também, através da listagem de outros manuscritos (Vecce; 2005: 443-444) feita no final do *Trattato della Pittura*<sup>82</sup> compilado por Francesco Melzi (1491 – 1570),<sup>83</sup> discípulo e herdeiro do espólio manuscrito de da Vinci, se dá conta que, pelo espólio hoje existente, apenas resta cerca de um quinto daquilo que Leonardo terá escrito na totalidade. Tendo em consideração o facto de Leonardo, segundo historiadores de arte como Kenneth Clark<sup>84</sup> (1903-1983) ou Martin Kemp, ter apenas começado a dedicar-se a esta escrita e desenhos, de forma regular, numa idade já relativamente madura, entre os 35 e os 40 anos e tendo morrido aos 67, tal permite concluir que, em média, Leonardo teria de produzir pelo menos duas páginas destes manuscritos por dia, como diz Robert Zwijnenberg citando Marinoni:<sup>85</sup>

---

<sup>80</sup> Secretário do Cardeal Luís de Aragão escreveu um diário da viagem que este realizou, entre 1417 e 1418, e em que se encontrou com Leonardo da Vinci no castelo de Amboise (Cloux), no reinado de Francisco I de França, seu grande admirador e protector.

<sup>81</sup> Excerto do diário de viagem do Cardeal Luis d'Aragão através da Alemanha, os Países Baixos, a França e a Itália do Norte (1517 – 1518), escrito por António de Beatis; *The Travel Journal of Antonio De Beatis Through Germany, Switzerland, the Low Countries, France and Italy, 1517-18*; Hakluyt Society, 1999

<sup>82</sup> Codex Urbinas 1270, manuscrito que se encontra na Cidade do Vaticano, Biblioteca Apostólica do Vaticano. No final do volume encontra-se um índice que refere todos os manuscritos dos quais foram retiradas as partes: «Memoria e Nota di tutti i pezzi de libri di mano di Leonardo quali compogono insieme lo presente libro del Trattato di Pittura»; o facto surpreendente é que só alguns dos códices indicados são identificáveis com códices actualmente conhecidos, uma demonstração da quantidade de documentos hoje em falta ou perdidos.

<sup>83</sup> Francesco Melzi, um nobre de Milão, ficou com Leonardo em Roma e, a seguir, em França (1513 – 1519). Leonardo designou-o executor da sua última vontade e ofereceu-lhe a sua biblioteca, manuscritos e instrumentos científicos em herança. Cf. Luca Beltrami, *Documenti* (lista bibliográfica E1), Documento 224 (testamento) e Documento 245; Richter, *The Literary Work of Leonardo da Vinci*.

<sup>84</sup> Clark Kenneth, *Leonardo da Vinci, an Account...* Cambridge University Press, 1939 (Ed ut. Penguin Books, 1958, pp. 60 - 85

<sup>85</sup> «He probably began to keep notebooks at the age of 35 (A. Marinoni, *The Unknown Leonardo* 1990; 67). This means that on average he filled one or two pages with text and drawings every day for more than thirty years. He was always drawing and noting down his reflections and ideas.”

“Começou provavelmente a manter cadernos a partir dos 35 anos de idade (A. Marinoni, *The Unknown Leonardo* 1990: 67). Isto significa que, em média, ele preencheu uma ou duas páginas com texto e desenhos diariamente num período de tempo de mais de trinta anos. Ele desenhava e anotava constantemente as suas reflexões e ideias” (ZWIJNENBERG, 1999: 7)

É sobretudo com a sua estadia na corte de Sforza, como refere Kenneth Clark, que Leonardo começa a fazer um recurso mais sistemático à escrita e aos apontamentos nos seus cadernos de bolso:

“É aos primeiros anos de residência de Leonardo em Milão que pertencem os primeiros desses cadernos de notas e manuscritos que, para o resto da sua vida, nos dão um registo das suas actividades, tanto práticas quanto científicas. É um facto curioso esses registos apenas começarem quando Leonardo contava já 30 anos, uma idade na qual a generalidade dos homens activos deixa normalmente de tomar notas.” (CLARK, 1958: 60)

Mais do que artista ou pintor de corte Leonardo pretende ser, sobretudo, prestável ao *condottieri* enquanto engenheiro, arquitecto ou conselheiro militar, como nos revela a sua carta de recomendação por ele ditada a um amanuense e conservada no *Códice Atlântico*<sup>86</sup>.

Leonardo lê atentamente a obra *De re Militare* de Roberto Valtúrio<sup>87</sup> (1405 – 1475) e a de Francesco di Giorgio Martini (1439 – 1501), artista e engenheiro mais velho e com quem convive na corte de Sforza, do qual possuirá, mais tarde, um tratado manuscrito<sup>88</sup> que comenta e anota. Destes seus estudos decorrem boa parte das transcrições para o Códice B do Instituto de França.

Os pequenos cadernos de apontamentos, que segundo a afirmação de testemunhos da época Leonardo traz sempre consigo (KEMP, 2006:144, 166),<sup>89</sup> constituem para ele guias indispensáveis. O recurso ao apontamento nestes pequenos cadernos constitui uma técnica que para além de se fundar numa prática humanista corrente, com raízes na antiga retórica (ZWIJNENBERG: 1999, 15,16), é também de uso comum em profissões como a arquitectura ou a engenharia:

---

<sup>86</sup> C.A., f. 1082r ex 391ra

<sup>87</sup> Provavelmente na versão vulgar de 1483 de Paolo Ramusio

<sup>88</sup> *Trattato di architettura civile e militare* (c.1470). Códice Ashburnham 361 da Biblioteca Medicea Laurenziana de Florença. É o único livro que se conhece provir directamente da biblioteca de Leonardo da Vinci, constituindo um importante documento bibliográfico, uma vez que contém notas e esboços feitos, à margem, da mão do próprio Leonardo.

<sup>89</sup> Referindo Giovanbattista Giraldi

“Neste mesmo período, Leonardo, dobrando várias vezes as grandes folhas de papel, «inventa» o formato de bolso para os seus cadernos mais pequenos, destinados a acompanhá-lo nas vistorias e nas viagens, e a receber as notas mais variadas: mas é preciso recordar que o uso do caderno de bolso era familiar aos engenheiros de Siena do séc. XV e ao próprio Francesco di Giorgio.”<sup>90</sup> (VECCE, 1998: 104)

O álbum de artista ou o seu caderno de esboços privado é, como anteriormente referido, uma evolução que decorre do álbum de esboços colectivo da oficina, contendo habitualmente esboços e ensaios em que colaboram, muitas vezes, várias mãos. Estes desenhos distinguem-se, pelas suas características de esboço ou ensaio, dos desenhos que compunham o livro de modelos gótico, com os seus exemplos cuidados para cópia ou transposição para iluminuras ou pinturas acabadas.

O desenho do álbum de artista é o desenho da experiência e da modelação de ideias, em que o artista procede por um método constante de tentativa e erro. Em vez de pretender a realização de uma cópia fiel, este novo tipo de desenho é a procura de soluções, seja com base na cópia de uma obra, que serve de modelo, seja da imitação do natural ou de um modelo vivo, valorizando sobretudo a interpretação individual ou pessoal. O livro de esboços colectivo da oficina é substituído quer pela folha solta, quer pelo pequeno caderno de apontamentos de uso privado que acompanha o quotidiano do artista para as suas notas e apontamentos.

Nos seus conselhos ou *preceppi* Leonardo da Vinci não considera a utilização dos cadernos de apontamentos apenas útil para o artista formado, mas recomenda-a igualmente ao estudante ou ao aprendiz de pintura:

*“E por meio de suaves traços, toma nota num pequeno livro que debes sempre trazer contigo. Deve ser de papel tingido, de modo a que não seja possível apagar, e quando cheio deverás substituir este velho por um novo, uma vez que estes objectos deverão ser guardados com muito cuidado. As formas e posições dos objectos são de tal modo infinitas que a memória é incapaz de as reter. Mantém estes esboços como teus guias e mestres.”*<sup>91</sup>

---

<sup>90</sup> Francesco di Giorgio Martini (1439-1502). Pintor italiano da escola de Siena, escultor, arquitecto e teórico, bem como também um engenheiro (militar) ao serviço do duque de Urbino. Conviveu de perto com Leonardo do qual possuía um tratado, que comentou, e no qual se inspirou. ZWIJNENBERG, 1999: 35-46;

<sup>91</sup> Paris Ms. A, fol. 107v (B.N. 2038, fol. 27v); Richter 1970, vol. 1, p. 338, no. 571: "*Quando tu avrai imparato bene di prospettiva e avrai a mente tutte le membra e corpi delle cose, sia vago e spesse volte nel tuo a[n]darti a spasso vedere e considerare i siti . e li atti delli omini in nel parlare, in nel co[n]te[n]dere o ridere o zuffare insieme, che atti fieno in loro . , che atti faccino i circu[m]stati . , i spartitori, i veditori d'esse cose . , e quelli notare co[n] brevi segni in questa forma su un tuo piccolo libretto, il quale tu debi se[m]pre portar co[n] teo, e sia di carte ti[n]te, accio no[n] l'abbi a sca[n]cellare ma mutare di vechio in u[n] novo, chè . queste no[n] sono cose da essere sca[n]cellate ansi co[n] gra[n] dilige[n]za riserbate . , perchè gli sono ta[n]te le infinite forme e . atti delle cose che la memoria no[n] è capace a ritenerle, o[n]de queste riserberai come tua autori e maestri."*

Alertando para certos vícios que poderão decorrer de uma preocupação em definir ou fechar demasiado um problema ou um assunto através do desenho, Leonardo defende o esboço e o inacabado como método. É o que Leonardo entende como *componimento inculto* ou esboço:

“Ó tu, pintor de pintura narrativa, não desenes os membros com contornos rígidos ou acontecerá contigo o que acontece com muitos pintores que pretendem que cada pequeno traço de carvão seja definitivo. Estes pintores julgam que irão acumular riqueza, mas não obterão o apreço pela sua arte, pois que muitas vezes a criatura representada não move os seus membros de modo a reflectir o movimento da sua mente. Quando o pintor alcança uma bela e graciosa e bem delineada forma desses membros, parecer-lhe-á uma afronta elevar ou baixar a posição dos membros, ou movê-los para a frente ou para trás, estes pintores não merecerão apreço pela sua ciência. Nunca pensaste nos poetas que, quando compõem os seus versos, incansavelmente na busca da bela literatura, não se inibem de apagar alguns dos seus versos de modo a melhorá-los? Por isso, pintor, decide largamente acerca da posição dos membros das tuas figuras e atende, em primeiro lugar, aos movimentos que correspondem à atitude mental das criaturas na narrativa, em vez de à beleza e qualidade dos seus membros. Deves compreender que, se tal composição inculta se mostrar correcta para a sua intenção, tanto mais satisfará, uma vez que está embelezada pela adequada todas as suas partes. Tenho muitas vezes visto, em nuvens e em paredes, manchas que me inspiraram belas invenções de muitas coisas. Estas manchas, em si próprias privadas de perfeição em alguns dos seus elementos, não careciam de perfeição no que respeita ao seu movimento ou outras acções”. (Leonardo da Vinci, Precetto del comporre le istorie – 185 – Trattato della Pittura)<sup>92</sup>

Os códices ou cadernos de apontamentos de Leonardo não se limitam, no entanto, ao seu trabalho de observação e registo directo do mundo através do desenho. Leonardo recorre, indistintamente, ao registo tanto desenhado como escrito, num variado e complexo sistema de complementaridades, mesmo para quem, como da Vinci, tantas vezes expõe as suas reservas em relação à escrita, defendendo a primazia da imagem pintada e desenhada relativamente à palavra oral ou escrita:

“Com que palavras igualarás tu, escritor, na tua descrição, a figura completa que aqui restitui o desenho? À falta de conhecimento não terás mais do que uma descrição confusa e não darás mais do que uma leve ideia da verdadeira forma das coisas; iludes-te crendo que poderás plenamente satisfazer o teu auditor, se tratares de evocar coisas maciças que envolvem uma superfície.

---

<sup>92</sup> “O tu, componitore delle istorie, non membrificare con terminati lineamenti le membrificazioni d'esse istorie, ché t'interrà come a molti e varî pittori intervenir suole, i quali vogliono che ogni minimo segno di carbone sia valido. E questi tali ponno bene acquistare ricchezze, ma non laude della loro arte, perché molte sono le volte che l'animale figurato non ha i moti delle membra appropriati al moto mentale, ed avendo egli fatta bella e grata membrificazione ben finita, gli parrà cosa ingiuriosa a trasmutare esse membra piú alte, o basse, o piú indietro che innanzi. E questi tali non sono meritevoli di alcuna laude nella scienza. Or non hai tu mai considerato poeti componitori de' lor versi, ai quali non dà noia il fare bella lettera, né si curano di cancellare alcuni di essi versi, rifacendoli migliori? Adunque, pittore, componi grossamente le membra delle tue figure, e attendi prima ai movimenti appropriati agli accidenti mentali degli animali componitori dell'istoria che alla bellezza e bontà delle loro membra. Perché tu hai a intendere che, se tal componimento inculto ti riuscirà appropriato alla sua intenzione, tanto maggiormente satisfará, essendo poi ornato della perfezione appropriata a tutte le sue parti. Io ho già veduto ne' nuvoli e muri macchie che m'hanno desto a belle invenzioni di varie cose, le quali macchie, ancoraché integralmente fossero in sé private di perfezione di qualunque membro, non mancavano di perfezione ne' loro movimenti o altre azioni.”

Aconselho-te a não te embarçares com palavras, a menos que te dirijas a cegos; se te queres exprimir pela palavra aos ouvidos e não aos olhos das pessoas, trata as coisas pela ordem das substâncias ou da natureza; não te deixes embarçar por aquilo que revelam os olhos, para fazê-los passar pelos ouvidos: serás de longe ultrapassado pela pintura.

Com que palavras descreverás o coração que aqui se apresenta sem preencher um livro?

Quanto mais profundamente entrares em detalhes, mais confusão provocarás no espírito do teu interlocutor; precisarás sempre de comentários ou de remeter para a experiência, porém esta é bem curta para vós e não tem mais do que poucos traços relativos ao objecto do qual pretendes um conhecimento completo.” (Leonardo da Vinci, W 19074, 1r, Royal Library Windsor; citado em CHASTEL, 1987 : 104-106)

Os escritos de Leonardo são dificilmente separáveis dos seus esboços e apontamentos, funcionando numa complementaridade inseparável e colocando sérias dificuldades ou desafios à sua edição. Leonardo ora comenta por escrito os seus desenhos e apontamentos, pelos quais inicia muitas vezes a sua experimentação ou argumentação, ora pretende através do desenho e dos apontamentos fazer prova do que vai afirmando por escrito, como nota André Chastel:<sup>93</sup>

« ...indispensável à sua compreensão, mas raramente seguido pelos editores, manter a relação texto-desenho que constituía a originalidade do trabalho de Leonardo [Nota 7: por exemplo, a propósito da paisagem (n.º 968, edição Mc Mahon): ‘Assim se prova pela figura na margem.’]» (Chastel; 1987, introdução, 27)

A consideração do desenho e da escrita em Leonardo da Vinci revela-nos os gestos do próprio artista, o encadeamento dinâmico do seu raciocínio através do seu processo gráfico.

A manualidade graficamente expressa dum manuscrito, aproxima-nos de uma identidade, revelando-se quase como uma impressão digital (em contraste com a “ausência” do monge copista medieval, na sua caligrafia neutra), que tenderá novamente, mais tarde, ao apagamento, através da sua mecanização pela introdução do tipo móvel dos meios de reprodução mecânica.

---

<sup>93</sup> «... indispensable à son intelligibilité, mais rarement suivi par les éditeurs, conserver l’association texte-dessin, qui faisait l’originalité du travail de Léonard [nota 7: Par exemple, à propos du paysage (nº 968, édition Mc Mahon): ‘Ceci est prouvé par la figure en marge.’]»

### 2.3.1. Escrita e desenho

A escrita e o desenho estão numa constante combinação e complementaridade nos manuscritos de Leonardo.<sup>94</sup> Fiel ao famoso *dictum*, “Nulla dies sine linea”,<sup>95</sup> Leonardo dedica-se à escrita e ao apontamento, muitas vezes com sacrifício do seu tempo para outras actividades. Escrever e desenhar não têm uma função de aplicação apenas prática e imediata, mas funcionam, como já referimos, como processo indispensável à investigação, ao estudo e à reflexão teórica. Leonardo mantém um continuado esforço autodidacta no sentido duma ampliação e aprofundamento das suas bases de conhecimento, literário e científico, exigidas pelas suas questões e indagações. Desenho, escrita, cálculos aplicados ao que observa, lê, experimenta, combinam-se nos seus apontamentos num processo constante e numa prática continuada. O seu traço preside ao registo destas formas gráficas de reflexão e de raciocínio. É o registo gráfico que estrutura e materializa, objectivando-os na sua visibilidade.

Considerando o carácter misto com que se apresentam os escritos e desenhos nos pequenos *taccuini*<sup>96</sup> ou *libretti* de Leonardo<sup>97</sup>, verificamos como a própria distribuição da mancha na página nos pode dar pistas sobre o modo como o artista procede nesse preciso momento e quais as suas intenções e objectivos, quais as funções possíveis para o desenho.

Os desenhos revelam, por vezes, uma execução rápida, inacabada, relativamente desenquadrada do texto ou de uma linha directriz da página, que nos remete para um desenho com menos tempo de cálculo, um desenho espontâneo, sem qualquer preparação prévia para a sua possível colocação. Outro factor é a própria velocidade, característica ou inerente aos próprios materiais empregues, cada vez menos a ponta de metal, substituída pela tinta, o carvão ou as pedras negras e a sanguínea.

O desenho constitui a base e o fundamento constantes destes procedimentos e é, como mais tarde dirá Giorgio Vasari, no capítulo *della pittura de Le vite*:

---

<sup>94</sup> Pietro C. Marani, 2003; p 27-39

<sup>95</sup> Atribuído a Apeles, figura mítica da época clássica grega, que representa a imagem do pintor e que se torna referência em praticamente toda a literatura que refira a pintura e os pintores, referido por Plínio, o Velho, na sua obra *Naturalis Historia* (Plínio, 1997: 75)

<sup>96</sup> Denominação italiana para pequenos cadernos de apontamentos

<sup>97</sup> Zwijnenberg, 1999

“Procedendo do intelecto, o desenho, pai das nossas três artes – arquitectura, pintura, escultura – elabora a partir de elementos múltiplos um conceito global.”

O desenho aproxima-se, deste modo, ou coincide mesmo com a *ideia*<sup>98</sup> e a concepção, ganhando um novo enfoque ou estatuto. Aquele que desenha, concebe, o que estaria, em termos da escolástica medieval, reservado apenas a Deus. O artista do Renascimento sente-se incumbido ou inspirado por uma tarefa quase sagrada, lançando os fundamentos para o conceito de génio ou genialidade (Panofsky, 1989: 151).

Através da geometria e do estudo da perspectiva, o desenho passa a ser considerado uma actividade próxima da matemática e, assim, das artes liberais. Valorizado autonomamente, adquire valor estético e não apenas funcional. Essa nova concepção do desenho, explicitamente praticada e defendida por Leonardo nos seus escritos<sup>99</sup> é reforçada por Giorgio Vasari nas suas *Vite* (Vasari, 2005: 73).<sup>100</sup>

O desenho passa a ter duas acepções, que estão relacionadas com os conceitos de ver, observar e entender, e mais tarde definidas por Federico Zuccari (1540 – 1609), concebendo um desenho interno e um desenho externo (Molina, 1995: 573-574). O desenho coincide então com a concepção (*concetto*), projecto e ideia ou inspiração por um lado, mas, por outro, também com a capacidade técnica da sua objectivação, que implica competências manuais. O desenho passará a ser cada vez mais, também, ferramenta de investigação, indagação e de ensaio.

Como nos explica Gombrich em *Art and Illusion*<sup>101</sup> os modelos renascentistas não diferem muito dos de Villard de Honnecourt no que respeita à necessidade de um esquema, só que o esquema não é a imagem geométrica ideal do livro de padrões, mas uma estrutura a encontrar a partir do exemplo natural, como o fariam os antigos na sua representação do corpo. É a esses modelos que se regressa. O artista sente-se investido desta missão e desta capacidade conferida por Deus. Ele está divinamente inspirado e o homem, feito à sua imagem e semelhança, é o modelo por excelência. O seu símbolo é o

---

<sup>98</sup> Panofsky, 1989, p.85

<sup>99</sup> Codex Urbinas Latinus 1270

<sup>100</sup> Della Pittura, Cap.XV, in *Le Vite dei più Eccellenti Pittore Scultore e Architetti*

<sup>101</sup> Ernst H. Gombrich, (pp.126 – 152)

homem de Vitruvius<sup>102</sup> (80/70 a.C. cerca - 25 a.C.), retomado por Leonardo e também por Dürer.

“A imagem de marca do artista medieval é a linha firme, que nos confirma o domínio da sua mestria. A do artista pós-medieval não será a facilidade, que ele evita, mas um alerta constante. O seu sintoma é o esboço, ou antes, os inúmeros esboços que precedem a obra acabada e, para toda a competência da mão e do olho demonstradas pelo mestre, a disponibilidade constante em aprender, fazer e confirmar e voltar a fazer, até que a representação deixe de ser uma fórmula em segunda mão e reflecta a experiência, única e irrepetível, que o artista pretende agarrar e conservar.

Nesta busca incessante, este descontentamento sagrado, que constitui a alavanca da mente Ocidental desde o Renascimento, atravessa a nossa arte não menos do que a nossa ciência. Pois não é só um cientista com a craveira de Camper que pode examinar o esquema e verificar a sua validade. Desde o tempo de Leonardo, pelo menos, qualquer grande artista fez o mesmo, consciente ou inconscientemente.” (GOMBRICH, 1996: 148)

É comum atribuir-se a Leonardo esse novo método de desenhar, que tão nitidamente distingue a atitude medieval da atitude moderna, e a que podemos aproximar a ideia de esboço ou bosquejo, a modelação gradual e a procura da forma através da tentativa e erro, da sugestão da forma, da soma de enganos, certezas e arrependimentos (*repentirs* em francês, *pentimenti* em italiano). Este novo modo ou método de desenhar terá uma estranha ressonância no conceito do inacabado que não é apenas fruto do acaso e ou da coincidência. É uma característica marcante no desenho e na pintura de Leonardo. Se considerarmos a sua obra vista globalmente, veremos como este tipo de desenho se coaduna com a sua teoria do *sfumato* ou dos contornos difusos, para os quais concebe uma justificação teórica que se relaciona com a sua concepção de perspectiva atmosférica.

O tema cruza com questões de ordem filosófica sobre a continuidade e descontinuidade da matéria.

A indecisão (*pentimenti*) aparente da linha no desenho de Leonardo ou o seu carácter cumulativo são um dos traços formais mais distintivos. É um dos traços que caracteriza a diferença do desenho praticado na Idade Média da do desenho moderno. Para Gombrich é Leonardo da Vinci que a instaura (GOMBRICH, 1971: 58-63). O contorno

---

<sup>102</sup> Marco Vitruvio Pollione (Marcus Vitruvius Pollio) arquitecto, engenheiro e escritor romano.

Ex-oficial superintendente das máquinas de guerra sob Júlio César e arquitecto engenheiro sob Augusto (projectou e construiu a basílica de Fano), é o único escritor latino de arquitectura cuja obra chegou até aos nossos dias. A sua autoridade no campo técnico e arquitectónico é testemunhada através das referências à sua obra, presentes em autores seguintes como Frontino.

Pouco se sabe da sua vida. Escreve o tratado de Arquitectura (L'Architettura), em 10 livros, dedicados a Augusto (que lhe concedeu uma pensão), provavelmente entre 17 e 23 a.C.

A edição da obra aparece nos anos em que Augusto projectava uma renovação geral da edificação pública. Este tratado, redescoberto e traduzido, pela primeira vez, na época do Renascimento (1414) por Poggio Bracciolini, foi a base da arquitectura ocidental até finais do séc. XIX

preciso, proporcionado pela ponta metálica ou da tinta no delimitar do contorno fechado da forma, é característico do desenho medieval. A modelação através da mancha, pela modelação do claro-escuro, na representação do relevo ou dos volumes é outra inovação já proposta como instrução no *Libro dell' Arte* de Cennino Cennini (CENNINI, 2000: 38). Não se trata da *circumscripção* ou contorno de Alberti, mas do tratamento interno da forma. A procura da configuração pelo contorno obtido através de um processo de aquisição da forma por meio exploratório e por meio de tentativa e erro assumidos é uma característica nova. É uma estratégia gráfica em conformidade com uma atitude que podemos aproximar da utilizada em processos de investigação científicos modernos: o ensaio ou a experimentação. A sugestão, o inacabado e os “*repentirs*” ou “*pentimenti*” (arrepentimentos, hesitações ou correcções) são traços característicos novos no desenho e entram na sua consideração ou apreciação estética como elementos activos implícitos. A sugestão, a forma suspensa ou o inacabado, aliados a uma valorização da expressividade dinâmica e do movimento, são integrados como valores plásticos positivos. Os manuscritos de Leonardo da Vinci, tanto ao nível do desenho como da sua escrita, decorrem desta lógica, na sua característica de constante adiamento ou de continua abertura à experimentação e à revisitação, revelando uma preocupação que ultrapassa, muitas vezes, a procura da transmissão de uma mensagem gráfica de leitura eficaz, para se revelarem antes de mais e sobretudo, instrumentos de um processo, de uma busca ou pesquisa, sempre em aberto.

Consideram-se frequentemente, em campos distintos, actividades tais como pintar e desenhar a partir de uma experiência ou como métodos auxiliares à descrição, ou da observação atenta a partir de fenómenos naturais. Para Leonardo a pintura é a ciência mais apta a reconhecer e entender o mundo e esta pressupõe o desenho como base fundadora. Desenho, entendido como da Vinci o teria aprendido nos seus anos de formação na oficina de Verrocchio e que reflecte a importância atribuída a este, como era a prática de qualquer *bottega*<sup>103</sup>. O desenho pressupondo o adestramento da mão, mas também a aquisição de fórmulas ou esquemas aprendidos a partir do exemplo dos mestres (Cennini, 2000: 55). Só com esta base, previamente assimilada, é que será possível ao artista adquirir lentamente a sua autonomia e a sua linguagem própria. Esta será, de preferência, actualizada e enriquecida por um exercício de constante recurso aos

---

<sup>103</sup> Já desde, pelo menos, Cennino Cennini (c. 1370 – c. 1440) (Cennini, 2000: 35)

modelos do mundo natural (Cennini, 2000: 56). O desenho coincide igualmente com a própria ideia ou a concepção, transcendendo a habilidade manual. Leonardo insiste, no entanto, que a ideia não tem qualquer validade se não for verificada na prática, se como diz, começar e acabar no espírito. Ciência e conhecimento têm para Leonardo, acima de tudo, valor empírico e terão de ser confirmados pela experimentação. É aqui que entra o papel da mão e do registo gráfico com a constante mediação dos sentidos, como o da vista, a ocupar o principal papel. Para Leonardo, tal como para Cennini e Leon Battista Alberti em *de Pictura*<sup>104</sup> (1435), o desenho é o princípio de todas as artes:

“... Mas a ciência divina da pintura trata das obras, tanto dos homens como de Deus, conforme o limite das suas superfícies, quer dizer os contornos que delimitam os corpos; o que permite ao escultor definir a perfeição das suas estátuas; pelo seu fundamento, que é o desenho, ensina ao arquitecto a fazer de modo a que o seu edifício seja agradável ao olhar; assim como para os ceramistas de todas as espécies, para os ourives, tecelões, bordadeiros; ela inventou os caracteres para se poder exprimir em várias línguas, deu os algarismos aos aritméticos, ensinou aos géometras o traçado das figuras, e instruiu os ópticos, astrónomos, desenhadores de máquinas e engenheiros.”<sup>105</sup>

### 2.3.2. Projectos para um tratado

É das reflexões que vai acumulando que Leonardo pretenderá, muito provavelmente, compor, mais tarde, alguns tratados. Mas o seu principal método parece ser, sobretudo, uma aparente falta de método e o seu desejo nunca terá sido plenamente satisfeito como ele próprio parece já adivinhar quando escreve, tendo já em vista o seu projectado *Tratatto della Pittura*:

«Leonardo compôs cerca de 1490 – com menos de quarenta anos de idade – o projecto de um *Trattato* da pintura de que o manuscrito A (Institut de France) contém o esboço. Ele não cessará, no seguimento, de acumular anotações, comentários, de reunir desenvolvimentos... que deveriam ganhar lugar nesse seu novo *organum*. Ele está consciente que chegou o momento para a publicação dessa enorme quantidade de material de textos e desenhos. Nos seus manuscritos, ele faz, a si próprio, o anúncio da edição que está próxima. Mas ela não se realiza. Em breve será tarde demais: Leonardo não levará a melhor sobre as dificuldades materiais nem sobre resistências interiores. Ele não fará surgir nada em tempo de vida. Aí, ainda, o fim da sua vida coloca-se decididamente sob o signo do inacabado.» (CHASTEL; 1987, Introdução, 22)

O permanente confronto a que Leonardo se expõe, voluntariamente, com obras de *auctores* ou com escritos de técnicos especializados em áreas de que se sente próximo

---

<sup>104</sup> A primeira versão italiana *De Pictura* é enviada por Alberti a Brunelleschi por volta de 1435. Entre 1439 – 1441, traduz esse tratado para latim, inserindo-lhe numerosas correcções.

<sup>105</sup> Códice Urbina Latinus 12 v [em McMahon entrada 42]

como o manual de Roberto Valturio<sup>106</sup> (1405 – 1475), *De re militari*, na edição de Paolo Ramusio (Verona, 1483) e que cita abundantemente (Ms B, Paris, Institut de France) ou manuais como o de Francesco di Giorgio, de quem possui um manuscrito que lê e comenta, despertam, também nele, provavelmente, o desejo de ver as suas próprias obras e reflexões reunidas e publicadas. Para tal terá de as arrumar ou ordenar:

“Iniciado em Florença, na casa de Piero di Braccio Martelli, aos 22 de Março de 1508. Esta será uma recolha sem ordem, feita de inúmeras páginas que copiei com a esperança de as classificar em seguida pela ordem e o lugar que lhes é conveniente, consoante as matérias que tratam; e creio que antes de chegar ao seu fim, me terei muitas vezes repetido; deste modo, não te queixes, ó leitor, pois que os assuntos são múltiplos e impossíveis de reter todos na memória e de dizer: “Não escreverei mais isto, pois que já o fiz.” E se não quisesse cair nesse erro, seria necessário, para evitar as repetições, que cada vez que quisesse transcrever uma passagem, eu relesse todo o fragmento que lhe precede, para mais terão passado longos períodos de tempo entre cada um dos momentos em que escrevo.”<sup>107</sup> (Codex Arundel, Londres, British Museum, n.º 263 fol 1 r)

Se é possível detectar algumas reticências por parte de Leonardo em relação à multiplicação pela impressão, valorizando a originalidade da pintura<sup>108</sup> (Vecce, 2003: 74), não podemos, só por este facto, deixar de referenciar o interesse que demonstra pelos processos de reprodução mecânica<sup>109</sup> que poderiam ser aplicados à elaboração de matrizes de impressão simultânea de escrita e de desenhos, permitindo a publicação de tratados (Marani, 2003: 30).

O próprio cuidado na articulação entre texto e imagem (*mise en page* ou empaginação), em boa parte dos seus manuscritos, prefiguram a possibilidade de estes serem concebidos na ideia da sua edição impressa.

No desenho, tal como na escrita, a análise do traço – direcção, peso, velocidade, dimensões, qualidades matéricas, lumínicas ou cromáticas, a sua disposição e a clareza são igualmente aspectos a ter em consideração.

---

<sup>106</sup> Engenheiro e escritor italiano, nascido em Rimini e autor de *De re militari*.

<sup>107</sup> “Comiciato in Firenze in casa Piero di Braccio Martelli addi 22 di marzo 1508: e questo fia vn raccolto sanza ordine, tratto di molte carte le quali io ho qui copiate sperando poi metterle per ordine alle lochi loro, secondo le materie de qui esse tratterano, e credo che auanti ch’io sia al fine di questo, io ci avrò a replicare vna medesima cosa più volte, si ch’è lettore nõ mi biasimare, perque le cose son molte e la memoria nõ le può riseruare e dire, questa non voglio scriuere perche dinanzi la scrissi; ese io nõ uolesse cadere in tale errore, sarebbe necessario que per ogni caso ch’io uolesse copiare, sicchè per nõ replicarlo, io auessi senpre a rilegere tutto il passato, e massime stante co’ lunghi interualli di tempo allo scriuere da una volta a un altra.” (Codex Arundel, Londres, British Museum, n.º263 fol 1 r)

<sup>108</sup> “A pintura não produz infinitos rebentos como o fazem os livros impressos”, como diz da Vinci no *Trattato della Pittura*, cap. 4

<sup>109</sup> Hipótese tornada pertinente a partir de desenhos que o próprio da Vinci faz de um dispositivo de impressão no *Codex Atlanticus*, fol 995r e também pela receita que transcreve de um processo análogo ao da água forte para a preparação de uma matriz, num fólho do *MS. Madrid II (Ms. 8936 Madrid II, fol. 119 r)*

O aspecto da importância da mão ou da grafia é um aspecto relevante na análise quer da escrita, quer dos desenhos de Leonardo.<sup>110</sup>

O facto de ser oriundo de uma família com tradições na actividade notarial terá tido influência em Leonardo no que se refere a uma especial sensibilidade para com uma caligrafia, cuidada e desenhada, da escrita e da notação. Uma das consequências igualmente possíveis, foi a de ter sido estimulado cedo para o registo datado de factos observáveis. Outra, muito provável, terá sido o gosto pela qualidade gráfica e formal dos registos. No início, é sobretudo o desenho o meio de expressão privilegiado. Leonardo crê ser esse o modo como poderá melhor comunicar as suas ideias, sendo suficiente a observação e o registo gráfico do mundo. As notas escritas são apenas marginais como num célebre desenho dos Uffizi de uma paisagem com o vale do rio Arno (Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florença 8P) e onde se lê, da sua própria mão: *dì di s[an]ta maria delle neve /adj 5 daghossto 1473*. Breves anotações, acompanhando desenhos, como legendas ou pequenos comentários, permitem uma expressão graficamente mais elaborada da caligrafia que podem quase decorrer da pura experimentação do próprio meio e das suas possibilidades plásticas, como o prolongar de uma inicial ou de uma letra em curvas e voltas sinuosas, lembrando talvez a caligrafia formalmente cuidada da escrita notarial. Mais tarde e com a crescente necessidade do recurso à nota e ao comentário escrito, a caligrafia de Leonardo ganhará um carácter mais prático e funcional. Será uma caligrafia essencialmente reduzida em escala, densa, relativamente regular e arrumada em blocos.

O círculo de seguidores ou assistentes de Leonardo como Giovanni Antonio Boltraffio<sup>111</sup> (1466 – 1516), Bernardino Luini<sup>112</sup> (1480 – 1532) ou Francesco Melzi<sup>113</sup> (1491 – 1570) aprenderão copiando os desenhos do mestre e colaborando com ele, absorvendo o seu estilo, estendendo-se essa colaboração por vezes aos próprios manuscritos e documentos atribuídos ou compilados sob o nome de da Vinci e que, por

---

<sup>110</sup> A escrita invertida de Leonardo desde sempre causou notas e comentários ou deu origem a especulações como a de pretender ser cifrada ou de difícil leitura para terceiros. O facto de Leonardo escrever da direita para a esquerda deve, no entanto, ser entendido como decorrendo de razões pessoais e muito práticas como o simples evitar borrar da escrita produzida por um meio líquido.

<sup>111</sup> Pintor italiano da Alta Renascença, nascido em Milão de origem aristocrática, segundo Vasari, trabalhou na oficina de Leonardo da Vinci

<sup>112</sup> Pintor italiano ligado ao círculo de Leonardo da Vinci colaborou, juntamente com Boltraffio, directamente com o Mestre.

<sup>113</sup> Pintor italiano, é oriundo de uma família da nobreza de Milão, juntou-se a Leonardo da Vinci, a partir de 1506, acompanhando-o nos seus trabalhos e nas suas múltiplas viagens. Melzi foi o herdeiro das obras e escritos de Leonardo.

vezes, revelam a participação de mais do que uma mão como, por exemplo, em cartas ditadas pelo mestre, muitas escritas pelo seu discípulo favorito (Melzi) que se presta igualmente na ajuda em fixar ideias e pensamentos. Caberá ao próprio Melzi, herdeiro testamental dos escritos de Leonardo, a cuidada compilação do *Trattato della' Pittura*, o Codex Urbinas 1270 Latinus, da Biblioteca do Vaticano, em Roma, feita a partir dos manuscritos do mestre.

### 2.3.3. O caderno como campo de experimentação

Podemos verificar como Leonardo, de um modo bem diferente do habitual no pensamento escolástico, entende o papel dos sentidos para a sua teoria do conhecimento e sobretudo o papel da visão, que valoriza acima de todos os outros sentidos. Diferentemente da escolástica, Leonardo defende a experiência, que para ele é a prática e a percepção através do corpo e dos sentidos, verificada através do desenho e do registo escrito (Zwijnenberg, 1999; Zubov, 2000; Kemp, 2006).

Experiências são para Leonardo os modelos que concebe e desenha e os resultados que a partir deles regista. Desta interação nasce ainda mais desenho, mais ideias e mais experimentação. Observação, verificação e registo é o que nos mostram estes pequenos cadernos, um olhar que nunca é neutro nem passivo. Leonardo ocupa-se da óptica e do olho, enquanto órgão da visão relacionado com os mais diversos fenómenos naturais, e com a plena consciência de que este ver óptico se distingue da observação reflectida e pensada.

O historiador Vasili Zubov diz, na sua biografia de Leonardo, que ele não é original na valorização dos sentidos e, sobretudo, na do sentido da visão já expressa na introdução da *Metafísica* de Aristóteles (Zubov, 2000: 124). E Zubov continua, referindo-se ao amigo de Leonardo, o franciscano e matemático Luca Pacioli (1445 – 1517), citando-o do seu livro *De Divina Proportione*:

“ não existe nada no intelecto que não tenha passado previamente pelas sensações. Por outras palavras, não existe nada no pensamento que não tenha sido dado antes de algum modo pela sensação. E dos nossos sentidos, segundo os sábios, a visão é o mais nobre. É por isso que até a gente comum, com razão, chama ao olho a primeira porta pela qual o pensamento percepção e recebe as coisas.” (ZUBOV, 2000: 124)<sup>114</sup>

---

<sup>114</sup> Zubov cita Pacioli, *De Divina Proportione* p.35 (ed. Paginus Paganinus, Veneza, 1509)

Alberti no seu livro *De Pictura* defende igualmente o primado da visão sobre os demais sentidos. Mas ninguém, mais do que Leonardo, se exprimiu em relação ao sentido da visão de um modo tão enfático. São várias, e expressivas, as passagens no *Trattato*<sup>115</sup>.

No entanto, o olhar e a visão não são condições suficientes, para o pintor, sem o concurso do intelecto, na opinião de Leonardo. O pintor terá de ser diferente do espelho que reflecte friamente o mundo circundante, mas que não o fixa.<sup>116</sup> O pintor deve reflectir, estudar e, sobretudo, verificar o que investiga pela experiência ou experimentação. Até mesmo a matemática, que Leonardo exige a quem queira acompanhá-lo nas questões por si levantadas, é entendida como uma matemática com uma aplicação prática e no real, e não concebida como uma ciência pura. Os conceitos abstractos só têm validade para Leonardo se confrontados com a realidade e verificados na experiência: “*La sapientia é la figliola della sperientia*” (Forster III, 14,r).

Num texto, em que Martin Kemp se debruça sobre o trabalho de comentário que o artista Joseph Beuys (1921 - 1986) faz aos redescobertos códices de Madrid I e II, de Leonardo, este realça o facto, à luz das ciências contemporâneas, da aplicação que Leonardo faz de metodologias de investigação modernas (métodos experimentais).<sup>117</sup>

Uma parte significativa dos testes e experiências aí apresentados pode ser denominada de experiências mentais, que o artista articula num complexo processo de troca entre teorias, explicações e intuições visuais ou gráficas.

Assim, e dando o exemplo do projecto de fundição da estátua equestre do monumento *Sforza*, Kemp demonstra como Leonardo complementa hipóteses de soluções com disposições ordenadas por projectos desenhados e confirmações das possibilidades apontadas, através do registo escrito de raciocínios até à chegada de conclusões. O desenho riscado da construção do aparelho conceptual e do projecto, acompanhado pelas palavras “*falso*”, parece remeter mais para soluções gráficas falhadas ou impossíveis do que para experiências concretas. Conclui Kemp, a partir destes dados, que podemos considerar que os cadernos de esboço de Leonardo tenham para ele, entre outras funções, as de uma espécie de Laboratório. Este conceito de arte como campo experimental não é só caro a Beuys como a muitos outros artistas contemporâneos.

---

<sup>115</sup> Leonardo da Vinci, 2. Pintura. Música e poesia (C.U. 15r.v.) ou McMahon 34.

<sup>116</sup> C. A. 115ª; 357 a] Richter, 1883, Ed 1970: Introdução p.15

<sup>117</sup> Martin Kemp, 1998, in Joseph Beuys, *Zeichnungen zu den Beiden 1965 wiederentdeckten Skizzenbüchern »Codices Madrid« von Leonardo da Vinci*; p.31

### 3. O ÁLBUM DA VIAGEM DE DÜRER AOS PAÍSES BAIXOS

A vida artística de Albrecht Dürer é marcada pela viagem. Nascido e criado no ambiente profissional, em Nuremberga, de uma família de ourives e onde aprende os fundamentos do ofício, Albrecht Dürer (1471 – 1528) alcança, na sua maturidade, uma fama que projecta o seu nome como pintor, gravador e desenhador, para além das fronteiras do seu país. Dürer é um dos principais introdutores das ideias e do gosto do Renascimento Italiano no norte da Europa.

Para essa fama terá, em grande medida, contribuído a sua enorme entrega à gravura, de que é mestre incontestável, sendo a gravura um meio por excelência de difusão da imagem. Para além da circulação das mesmas, é o próprio artista que frequentemente viaja movido por forte curiosidade e vontade de se instruir, bem como pelo apelo das ideias humanistas e novidades transalpinas.

Logo após a conclusão da sua formação com o pintor e gravador Michael Wolgemut<sup>118</sup> (1434 – 1519), em 1490, Dürer parte na sua *Wanderreise* (viagem de aprendiz), tendo como principal objectivo empregar-se no atelier de Martin Schongauer<sup>119</sup> (1448 – 1491), que tanto admira. O mestre morre, no entanto, aos 41 anos, pouco antes da chegada de Dürer.

Quatro anos depois (1494), Dürer encontra-se de novo em viagem, desta vez com destino a Itália, onde permanece até à Primavera de 1495. Regressará uma vez mais ao norte de Itália já, na sua fase madura, aí permanecendo dois anos (1505-7).

#### 3. 1. Viagem aos Países Baixos

A sua fama não o poupa, no entanto, de apreensões em relação ao futuro, certamente não alheado dos ventos de turbulência que afectam toda a Europa: crises políticas, religiosas, revoltas e conflitos bélicos, epidemia de cólera, mas também, por outro lado, as grandes inovações a nível técnico, científico e cultural, como a introdução do tipo móvel da imprensa, as descobertas de novos caminhos marítimos que conduzem a novos continentes.

---

<sup>118</sup> Pintor e impressor alemão nascido em Nuremberga. Dürer foi seu aprendiz.

<sup>119</sup> Gravador e pintor alemão, considerado o mestre gravador mais importante antes do aparecimento de Dürer

Dürer parte no Verão de 1520 (12 de Junho, segundo a primeira entrada do seu diário), na companhia da sua mulher Agnes e de uma criada chamada Susana, em direcção a Antuérpia, onde fixa residência.

“Na quinta-feira, a seguir ao dia de São Quiliano, eu Albrecht Dürer, a meu próprio encargo e despesas, parti com a minha mulher de Nuremberga para os Países Baixos (...)” (DÜRER, Diário de viagem, 1520-1521)

Apontam-se várias motivações para Albrecht Dürer empreender esta viagem, que seria a também a sua última. Atingida a meia-idade, estabelecido como artista famoso, a primeira das razões e talvez a mais próxima, seria a necessidade de ver assegurada a pensão de 100 florins anuais que lhe era atribuída pelo Grande Conselho da sua cidade, Nuremberga, magnanimemente instituída pelo Imperador Maximiliano<sup>120</sup> (1459 – 1519), recentemente falecido e que, agora em risco, teria de ser renegociada junto do seu sucessor, o Imperador Carlos V<sup>121</sup> (1500 – 1558). Mas Dürer prolonga a sua estadia, mesmo depois de ter obtido, em Novembro, a confirmação da continuidade da pensão e só regressará no Verão de 1521, um ano depois de ter partido.

A cuidadosa preparação para a viagem, com um considerável volume das suas obras gravadas e alguns dos seus colaboradores, para transaccionar ou oferecer, levam a supor outras intenções. Para além de razões comerciais, tudo indica que Dürer pretendeu também aproveitar para mudar de cenário. A morte do Imperador, a crise religiosa que o aproximavam do teólogo Martinho Lutero (1483 – 1546),<sup>122</sup> pequenos problemas de saúde como tremuras na mão ou a perda de acuidade visual, normais num homem da sua idade, terão contribuído para um certo mal-estar e inquietação: “Assim me vejo eu privado (da pensão) nos meus dias de velhice e verei, todo o tempo, serem desbaratados o esforço e o trabalho investidos para com a sua Majestade Imperial. E, como perco a vista e a segurança do meu gesto, os meus negócios não vão de feição.<sup>123</sup> Isto não o devo ocultar a Vós, Senhor, que sois pessoa de confiança e bem-querer”, escreve Dürer numa carta de Nuremberga, de Janeiro ou Fevereiro de 1520, a Georg Spalatin (1484 –

---

<sup>120</sup> Maximiliano I de Habsburgo foi Sacro Imperador Romano de 1508 (de facto a partir de 1493) até à sua morte.

<sup>121</sup> Foi rei de Espanha como Carlos I e Imperador do Sacro Império Romano como Carlos V.

<sup>122</sup> Martinho Lutero foi um monge agostiniano alemão, teólogo e professor universitário, “Pai do Protestantismo” e reformador da igreja Católica. As suas ideias tiveram uma forte influência na Reforma Protestante

<sup>123</sup> “Dan som ir ab geta m gesicht vnd freiheit der hant, würd mein sach nit wolsten“

1545), secretário do eleitor da Saxónia, pouco antes da sua viagem. Consciência de envelhecimento? Melancolia? «Türer male stat» (Dürer não está bem) nota o humanista alemão, Willibald Pirckheimer, numa carta sobre o estado do seu melhor amigo e protegido Dürer (PANOFSKY, 1965,198).

“When a hardworking, economical man plans to leave his Nuremberg home for England or Spain and ultimately embarks on a trip to Switzerland, entirely useless from a practical point of view, he betrays a nervous restlessness for which modern doctors might prescribe a “change of scene,” and cannot be accounted for by the mere fear of losing a pension of one hundred florins a year.” (PANOFSKY, 1965: 168)

Independentemente das razões para a crise espiritual de Dürer, esta parece reflectir-se de forma determinante no seu estilo tardio, algo depurado e puritano. Estes princípios estariam firmemente estabelecidos por volta dos anos 1519/20, segundo Panofsky,<sup>124</sup> que é da opinião terem sido estes e outros acontecimentos externos as causas próximas para o reforçar e enriquecer das subsequentes manifestações de génio do artista. Uma das causas relevantes seria a sua viagem aos Países Baixos.

### 3.1.2. O diário da viagem

Apesar de apenas nos chegar uma única página autográfica do original, à guarda do British Museum, sabemos que Dürer manteve um registo que é um misto de agenda e caderno de despesas da sua viagem aos Países Baixos, onde não faltam, no entanto, registos ou comentários de ordem pessoal, que rompem com o enumerar frio do dever e haver típico de um vulgar livro de contabilidade. O que nos chegou desse seu diário deve-se a duas transcrições feitas por copistas profissionais (manuscrito A de 1620 e manuscrito B de meados do século XVII) (RUPPRICH, 1956, Vol.I, 146), que tiveram acesso a uma cópia que poderá ter tido origem no próprio manuscrito autográfico ou ainda numa terceira transcrição, fonte entretanto perdida.

As entradas no diário/agenda permitem refazer um percurso bastante aproximado das deslocações do artista, dando-nos também ideia dos inúmeros contactos que estabeleceu com as mais diversas personalidades, suas motivações e o modo como o artista com elas interagiu, reveladoras da sua acção diplomática, artística, comercial e afectiva.

---

<sup>124</sup> PANOFSKY, Erwin; *La Vie et L'art d'Albrecht Dürer*, Hazan, Paris, 1987, pp. 315 -333.

Dürer revela, neste diário/agenda da viagem aos Países Baixos, ser um hábil diplomata, cuidando em cultivar redes de conhecimentos e amizades, contactos ou influências. A escolha deliberada de Dürer em fazer de Antuérpia o seu quartel-general, durante a sua estadia nos Países Baixos, confirma o apurado sentido de oportunidade e espírito comercial. Em 1520, Antuérpia é a metrópole comercial do momento substituindo as cidades mediterrânicas, como Génova e Veneza, enquanto importantes entrepostos comerciais à escala mundial. A descoberta das novas rotas marítimas para a Índia pelos navegadores portugueses e a descoberta do Novo Mundo pelos castelhanos tiveram como consequência a transferência do domínio comercial e económico, centrado no Mediterrâneo, nas mãos dos italianos, para o domínio de portugueses e espanhóis, para uma nova região geográfica, definida por países europeus com portos virados para o Atlântico (VASCONCELOS, 1929, 25-6, 37-8, 40-3; HUTCHISON, 1990, 128). Antuérpia sucedia a Bruges, cidade em declínio, como grande centro comercial do Norte da Europa. É para aí que, naturalmente, vão convergir e concentrar-se a arte e os artistas, enriquecendo e modernizando oficinas e guildas de artesãos.

Antuérpia não é desconhecida de Dürer, o seu pai tivera em tempos contactos com amigos pintores e colegas artesãos desta cidade. Poderá mesmo por aí ter passado durante a sua viagem de aprendiz. Depois das importantes viagens de Dürer a Itália, onde aprendera e absorvera a sua arte, esta viagem pelo Norte não deixa de constituir uma espécie de homenagem à arte da Europa setentrional e de um certo regresso às origens.

Para além do fascínio exercido pela vida efervescente de Antuérpia enquanto metrópole, com gente estranha, atraída dos mais distantes lugares, e que não deixará de registar com uma curiosidade e interesse quase antropológicos,<sup>125</sup> Dürer sente-se igualmente interessado em registar vistas de cidades, edifícios religiosos, castelos, torres, etc.

Uma parte significativa do registo escrito pode ser cruzado com o espólio artístico datado dessa altura: gravuras, desenhos, pinturas, que faziam parte da sua bagagem, e outras realizadas durante a sua estadia. Um dos documentos será o que hoje poderemos reconstituir como o pequeno livro de desenhos ou álbum de desenhos a ponta de prata, entretanto desmembrado, e a que Dürer se refere várias vezes no seu diário escrito. Dürer terá utilizado dois álbuns, um de menores dimensões e destinado sobretudo a

---

<sup>125</sup> Como os desenhos representando *Três mulheres da Livónia* do Museu do Louvre ou os de *Soldados e camponeses irlandeses* do Kupferstichkabinett, em Berlim, ambos a pena e aguarela

retratos e estudos fisionômicos desenhados com pena e tinta, usado sobretudo em Antuérpia. O outro é o famoso álbum de desenhos a ponta de prata ('Dürer's Silverpoint Sketchbook') a que Dürer recorria sobretudo nas suas deslocações ou excursões feitas a partir de Antuérpia.

### 3.1.3. O álbum de desenhos

Entre 7 de Outubro de 1520 e o mesmo mês de 1523, Dürer faz (no seu diário de viagem) a primeira referência a esse álbum, o seu “pequeno livrinho”:

“...desenhei Paulus Topler e Merten Pfczig no meu livrinho.” (Diário da viagem; RUPPRICH, 1956, 159)<sup>126</sup>



Fig. 20 Folha do diário de viagem de Albrecht Dürer. Desenho que coincide com a referência da sua primeira utilização, no diário/agenda. Ponta de prata sobre papel estucado, 135 x 196 mm. Kupferstichkabinett, Berlim.

<sup>126</sup> “... Jch hab Paulus Topler und Merten Pfczig jn mein Büchlein conterfet.”

O pequeno livro a que o artista se refere, é o famoso álbum de viagem artístico, de formato horizontal, com desenhos a ponta de prata. Originalmente um dos objectos do seu espólio, constitui um contraponto e complemento do seu diário escrito. Até inícios do século XIX, este pequeno livro estaria ainda intacto, à excepção da primeira folha à guarda do Museu Albertina, em Viena de Áustria. Após o que este tesouro da arte alemã, significativo, em simultâneo, tanto do ponto de vista artístico, como do documental, terá sido desmembrado e a maior parte das suas páginas dispersas. Restam 15 fólios, dos quais 12 exibem desenhos na frente e no verso, perfazendo um total de 27 desenhos. (RUPPRICH, 1956, p. 159, p. 187; cfr. TROUTMAN, 1971, p. 28; BARTRUM, 2002, p. 205, 207 ss.)

### 3.2. A ponta de prata

A técnica de desenho a ponta de metal, chumbo, liga de estanho, prata ou ouro sobre um suporte preparado (pergaminho ou papel) com gesso ou pó de osso, geralmente ligeiramente pigmentados, é normalmente associada à Idade Média e à tradição oficial da iluminura ou da pintura de retábulos.<sup>127</sup> De utilização mais corrente nos países do Norte, a ponta de prata não deixará de ser utilizada por artistas italianos como Sandro Boticelli (1447 – 1510), Leonardo da Vinci e, mesmo algo tardiamente, pelo próprio Rafael Sanzio de Urbino (1483 – 1520), apesar de cada vez mais abandonada e progressivamente substituída por outros meios técnicos e suportes como as grafites, pedras, carvões e sanguíneas.

O desenho a ponta de prata apresenta limitações de ordem prática ou técnica que são a necessidade da preparação do suporte, sem a qual o traço não se torna aparente, o facto de não ser possível apagar, o que exige uma mão segura e experiente, e por último não permitir variantes de intensidades gráficas. Esta técnica era sobretudo aconselhada e tida como útil para iniciação e disciplina dos jovens aprendizes, pelo grau de exigência exigido no seu domínio. Só depois se aconselhava a passagem ao desenho mais expressivo ou temperamental, a tinta e pena (CENNINI, *Libro del'Arte*, Capítulos XI, XII e XIII).

---

<sup>127</sup> Ver capítulo I, Suportes e materiais

A opção de Dürer pela ponta de prata para o seu álbum, provavelmente adquirido já previamente preparado com uma base para essa técnica, pode atribuir-se a razões de ordem prática: a ponta de prata é o meio técnico de desenho mais próximo do simples lápis de chumbo ou de grafite actual, o meio mais adaptado ou prático para desenhos feitos em viagem. Dürer mantém, provavelmente, ainda um segundo álbum do qual sobrevieram alguns desenhos da mesma altura (1520), mas que são a tinta e pena e se referem quase sempre a retratos feitos em Antuérpia (retratos de Jobst Planckfelt [Städliches Kunstinsitut, Francoforte] e Felix Hungersperg [Viena, Albertina Inv. 3162]).

Mas a ponta de prata, meio que só muito raramente Dürer voltaria a utilizar e quase sempre para retratos e poucas vezes para paisagem, é facilmente conotada como o meio de desenho de eleição de pintores holandeses como Jan van Eyck (1390 – 1441) e Rogier van der Weiden (1400 – 1464). Este facto não será inteiramente alheio a esta opção por parte de Dürer, visivelmente tão interessado na revisitação destes e de outros mestres do Norte, bem como do seu estilo.

Dürer tira, no seu álbum, todo o partido da expressividade própria da ponta de prata, com o seu traço delicado e exacto, como anteriormente referido, pouco propício a grandes variações de intensidade gráfica, mas lembrando, em grande medida, os efeitos texturais próximos das técnicas das gravuras a buril. Os desenhos do álbum caracterizam-se principalmente, a par da sua enorme delicadeza, por uma grande limpeza gráfica, pela exactidão dos contornos e por sombreados constituídos por malhas de traços cruzados.

### **3.3. Reconstituição do álbum**

Desmembrado e disperso por vários museus e colecções europeias,<sup>128</sup> tentou fazer-se a reconstrução do álbum a partir das 15 folhas restantes, cronologicamente ordenadas com base nas indicações inscritas no desenho pelo artista, em confronto com entradas e referências no diário escrito (SCHILLING Edmund, 1928 - facsimile). Qualquer

---

<sup>128</sup> Berlim, R. F. A. Kupferstichkabinett; 4 páginas; Londres, Inglaterra; British Museum; 3 páginas; Chantilly, França; Musée Condée; 3 páginas; Francoforte, R. F. A.; Städelschen Kunstinstituts; 1 página; Viena, Áustria; Albertina; 1 página; Nuremberga, R. F. A.; Germanisches Nationalmuseum; 2 páginas; Brema, R. F. A.; Kunsthalle; 1 página

reconstituição não será, no entanto, mais do que aproximativa, não se tendo, por exemplo, uma ideia certa da totalidade de folhas em falta. Outra questão decorre do facto de terem sido aparadas as margens, danificadas ao longo do tempo, com significativo prejuízo não só do desenho e da sua composição, mas também no que respeita à destruição, em alguns casos, de indicações escritas pelo autor e impossibilitando, finalmente, a noção exacta quer das dimensões da folha (aproximadamente 14 x 20 cm), quer do lado da sua costura. Só muito aproximadamente se poderá decidir sobre se um desenho corresponde ao verso ou anverso da página.

Uma ordenação das páginas alternativa à da edição facsimile de Edmund Schilling (1928) é a que nos propõe o historiador Philip Troutman, na sua apresentação do álbum em 1971.

O modo como Dürer utiliza o álbum não facilita uma ordenação das folhas, uma vez que não segue uma sequência cronológica na produção dos desenhos. Se algumas folhas mostram um assunto, ocupando a área numa composição integral, normalmente paisagens, vistas urbanas, edifícios e animais, nas outras o artista parece ter optado por uma estratégia que contraria ou compensa o formato horizontal, dividindo a superfície em duas metades distintas, esquerda e direita. É normalmente o caso de retratos. Dürer começa por utilizar o lado esquerdo da folha para representação da figura humana a meio corpo, deixando o lado direito para ser posteriormente preenchido por assunto ou motivo que considera adequado para conferir uma unidade gráfica coerente ao conjunto. Este acrescento pode ser motivado por uma segunda figura, que joga em complemento ou contraste com a primeira, ou com um fundo de paisagem obtida num local distinto e em altura diferente. Esta frequente combinação da figura do lado esquerdo com paisagem de fundo à direita ocorre quase sempre com retratos de figuras masculinas.

As primeiras páginas a considerar são as que o próprio Dürer dá a indicação, em legenda, quer no desenho, quer no diário, terem sido executadas em Aachen (Aix-la-Chapelle). É para aí que diz deslocar-se, partindo de Antuérpia a 4 de Outubro de 1520, para assistir à coroação solene de Carlos V, à qual se refere dizendo ter ocorrido a 23 de Outubro, e parte de novo a 26 de Outubro, de regresso via Colónia. Dürer escreve ter desenhado Paulus Topler e Martin Pfinzing numa primeira referência ao seu “livrinho” (*Büchlein*) que é como o refere carinhosamente. Trata-se da primeira referência ao

álbum, no diário. Faz referência a um desenho que realiza da Catedral e dos espaços em volta. Refere ter também ter desenhado Caspar Sturm, heraldo do imperador e que viria a ficar famoso por conduzir Martinho Lutero, no ano seguinte, à Dieta de Worms, aparecendo no verso da página em que Dürer desenha a Câmara Municipal de Aachen. Desta série de desenhos feitos em Aachen há ainda a considerar o desenho de um mastim, em pose de descanso, ocupando toda a parte inferior e horizontal da página. Tal como na página referente a Topler e Pfinzig e na da Catedral, Dürer não utilizou de imediato o verso. Aí os desenhos são uma cópia de uma estatueta e o estudo de uma figura feminina (em traje turco?), feitos posteriormente, provavelmente na sua segunda visita a Bruxelas para o final da sua estadia.

Os desenhos seguintes referem-se cronologicamente à excursão de Dürer à Zelândia, passando por Bergen op Zoom, Ter Goes, na frustrada tentativa de avistar um enorme cetáceo que era notícia ter dado à costa naquelas paragens. Aí executa Dürer, no recto de uma quinta folha, os retratos de uma jovem e de uma idosa a que Dürer se refere no diário como tendo feitos no ‘seu pequeno livro’ após a sua chegada a Bergen. A inscrição, que acompanha estes cuidados retratos, diz: “Bergen em dia de festa”. No verso da página Dürer executa o retrato de uma jovem de Bergen à esquerda e, à direita, acrescenta mais tarde o de uma rapariga de Ter Goes. Por cima da primeira escreve, “em Bergen” e da segunda, “em Ter Goes na Zelândia”. A sexta folha foi integralmente ocupada com um desenho da Groote Kerk (Igreja Grande), em Bergen, ainda em fase de construção. No verso temos o retrato, de frente e meio corpo, de Marx Ulstat como informa a legenda, que acrescenta ter o desenho sido feito no mar, provavelmente na viagem do artista de Bergen para Zieriksee, na Zelândia, para ver a baleia no dia 7 de Dezembro. À direita deste retrato está o retrato de uma jovem rapariga com a legenda: “a bela donzela em Antuérpia/1521” realizado posteriormente. Temos ainda uma vista da cidade de Bergen op Zoom na frente de uma folha seguinte, a sétima. A paisagem ocupa integralmente a página. A inscrição identifica a vista: “em Bergen”.

No verso da sétima folha Dürer desenhou, à esquerda, o retrato de um jovem com a inscrição 1520 XXVIII e uma vista da igreja de S. Miguel, em Antuérpia. O desenho da igreja insere-se numa vista sobre a área circundante e é tomada de um ponto de vista elevado, formando um cenário para o retrato à direita realizado antes. Estamos de volta a Antuérpia. A oitava folha apresenta no recto e novamente à direita um retrato que o

artista identifica como sendo “Lazarus Ravensburger desenhado em Antuérpia”. O lado esquerdo foi reservado para incluir a torre do palácio Liere, residência dos burgomestres de Antuérpia, que Dürer refere no seu diário ter visitado, tendo ficado impressionado com a sua ‘esplêndida torre ornamentada’. No verso da folha, duas raparigas em traje típico dos Países Baixos, num registo com carácter de estudo ou menor índice de acabamento que confere normalmente aos retratos. O desenho não exhibe qualquer legenda. Dürer refere no diário ter executado estudos destes trajes com giz branco e negro sobre papel cinzento, que correspondem, provavelmente, aos desenhos hoje existentes no Museu Albertina em Viena e na National Gallery of Art de Washington. De referir que a única página original existente do diário de Dürer (British Museum, Londres) contém desenhos de padrões para este tipo de trajes.

A página 9 do álbum também nos apresenta um esboço ou um estudo para um bispo sentado e, à direita, o retrato de um homem (do povo) envergando um barrete de pele. Dürer não acrescenta legenda aos desenhos, mas refere no seu diário, entre 11 de Fevereiro e 16 de Março de 1521, ter apresentado à guilda dos mercadores mais poderosos de Antuérpia um São Nicolau pelo qual pagaram três Filipes de ouro. O desenho é com toda a probabilidade um estudo para este trabalho. No verso desta folha o artista desenhou um mastim parecido com o que já desenhara em Aachen ou talvez o mesmo, tratando-se de um possível cão de companhia de Dürer, como sugere Schilling (SCHILLING, 1928). A legenda diz-nos, no entanto, que o desenho é feito em Antuérpia. Ocupa o canto inferior esquerdo da página cujo lado esquerdo foi deixado em branco para receber um pequeno estudo dos contornos da cabeça de um leão que o ocupará, mais tarde, em Gante e que se relaciona com os desenhos de leões da página seguinte.

Dürer relata no seu diário, a 10 de Abril de 1521, ter visto os leões em Gante, após ter apreciado o famoso retábulo da Adoração de Jan van Eyck, desenhando um deles com a ponta de metal. O artista representa uma vista do leão deitado de perfil e de novo visto de frente. Na página seguinte (11 recto) repetirá a pose isolada do leão deitado de perfil. No verso da página 10 a inscrição “feito em Antuérpia 1521” acompanha o retrato de um homem que tem como fundo, à direita, como é habitual, uma paisagem de uma montanha que é identificada pela legenda: ‘em Andernach no Reno’. Uma vez mais, Dürer combina um retrato e uma paisagem retirados de diferentes contextos para compor um todo gráfico formalmente coerente. A paisagem no Reno poderá significar

que este desenho já corresponde a uma fase final da sua estadia, em que o artista aproveitou para desenhar paisagens vistas a partir da embarcação em que faz o seu regresso. Esta ideia é reforçada pelo desenho apresentado no verso da folha 11, que exhibe um retrato duplo de uma jovem rapariga e de uma senhora olhando em sentidos opostos. As legendas identificam a jovem como envergando um traje típico de Colónia, última paragem referida no diário. A senhora, que contrasta com a jovem retratada à esquerda, é identificada como a esposa de Dürer: ‘no Reno, minha mulher em Boppard’. O diário de Dürer pára subitamente após ter chegado a Colónia, onde terá ainda visitado familiares, na sua viagem de regresso a Nuremberga.

As quatro últimas folhas contêm sobretudo estudos que não vêm acompanhados de legendas. No recto da página 12, Dürer desenha objectos caseiros: um baú de madeira com ferragens e uma protecção de lareira em ferro forjado. São provavelmente objectos existentes em casa do seu hospedeiro Jobst Planckfeld e o baú poderá conter todo o tipo de objectos e curiosidades que Dürer foi coleccionando durante a sua estadia e que se preparava para levar na sua viagem de regresso a Nuremberga. No verso da mesma folha, desenha uma mesa com um pequeno jarro à esquerda e, à direita em baixo, duas canecas ou vasilhas com tampa e pega ou asa. No espaço que deixou livre aparece um leve esboço do perfil de um cavalo, que está certamente relacionado com os estudos de cavalos aparelhados que aparecem na página seguinte (13). A 21 de Maio de 1521, Dürer escreve no seu diário ter visitado uma feira de cavalos cuja beleza o deixaram impressionado. No verso desta página, sem legendas, vemos novamente desenhos com as mesmas características de estudos: no canto superior esquerdo duas mãos seguram um pequeno cão deitado captado de frente. A área útil restante da página é preenchida com estudos de diferentes jogos de padrões de azulejos em perspectiva que Dürer terá visto, provavelmente, em pinturas. A página seguinte (14) é apenas ocupada na metade esquerda por um desenho de um morteiro. Dürer relata-nos no seu diário (6 de Junho de 1521) ter feito uma visita a Melchen (Malines), a oficina do fundidor de armas de Carlos V, Poppenreuther, e ter visto aí ‘coisas admiráveis’. O desenho deste morteiro pode ter sido motivado por esta visita. O lado direito da página foi deixado em branco. No lado esquerdo do verso desta página Dürer desenhou uma cabeça feminina que não tem características de retrato, o centro da página, na vertical, há o estudo sumário de uma figura feminina de perfil envergando uma coroa.

A última folha contém um desenho composto por duas paisagens justapostas com castelos. O castelo da direita, o primeiro a ser desenhado, foi identificado<sup>129</sup> como sendo o de Stolzenfels, em Koblenz junto ao Reno, via navegável pela qual seguia Dürer na viagem de regresso e onde foi certamente obrigado a parar por motivos aduaneiros, como o próprio relata no início do seu diário. Nestas ocasiões Dürer terá certamente tido oportunidade de registrar, a partir do barco em que viajava, algumas vistas de fortificações existentes ao longo do rio como o castelo de Rheinfels, que desenhou à esquerda, completando assim a composição.

### 3.4. Desenhos de viagem

Dürer mostra-se imparável a desenhar nesta sua estadia. Para além dos inúmeros retratos a carvão que nos deixou em folhas soltas, muitos deles oferecidos, feitos a pincel ou pena, produziu ainda outros, registados nos dois álbuns que trazia consigo.<sup>130</sup> A calorosa recepção de que é alvo frequente e a sua intensa vida social com as recorrentes transacções e ofertas de gravuras, não abrandam este apelo do desenho, mesmo nas circunstâncias menos esperadas. O pequeno álbum de desenhos a ponta de prata, e ao qual parece conferir especial estima, é disso prova evidente. Dürer desenha tudo o que se lhe apresenta com grande interesse e motivação. Vemo-lo tratar a enorme variedade de assuntos que o motivam: retratos de pessoas de todas as classes, com as quais se cruza nas suas excursões, como os já mencionados Paulus Topler, Martin Pfintzing, Lazarus Ravensburger, Marx von de Stadt e Caspar Sturm, camponesas de Bergen op Zoom e Ter Goes, cidadãs de Colónia e de Antuérpia, a sua própria esposa.

---

<sup>129</sup> Dr. K. H. Clasen, referido em SCHILLING, 1928

<sup>130</sup> Para além do pequeno álbum de desenhos a ponta de prata e do seu diário essencialmente escrito, Dürer manteve provavelmente outro, de dimensões ligeiramente maiores, entretanto igualmente desmembrado e do qual nos provêm, sobretudo, retratos a tinta de bistre e pena como o retrato do capitão imperial Felix Hungersperg (188 x 105 mm) do museu Albertina em Viena ou o famoso desenho de um leão-marinho, entre outros.

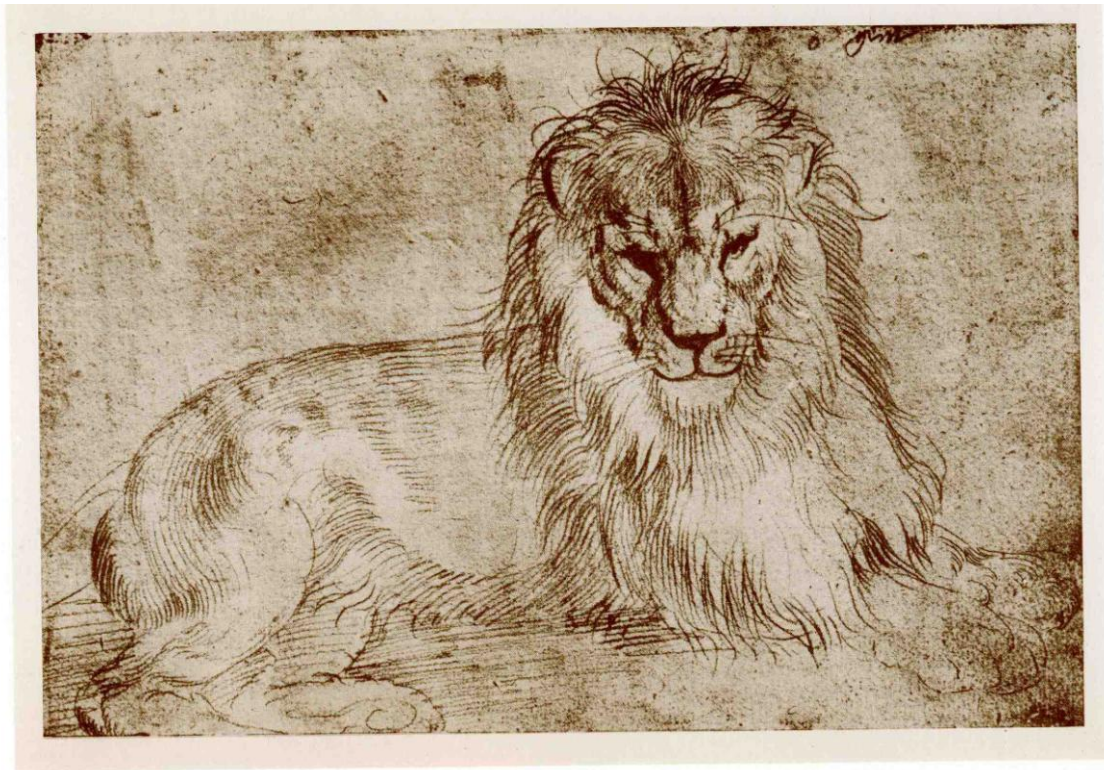


Fig. 21 Albrecht Dürer, *Leão deitado*, ponta de prata sobre papel estucado 135 x 196 mm, Museu Albertina, Viena (reverso da folha)



Fig. 22 Albrecht Dürer. Rapariga com traje típico de Colónia e Agnes Dürer (esposa do artista). Ponta de prata sobre papel estucado, 135 x 196 mm. Museu Albertina, Viena (frente da folha)

Desenha animais: um cavalo aparelhado, cães de caça ou de companhia, os leões do palácio de Gante. Regista ainda curiosidades como padrões de azulejos, provavelmente encontrados em pinturas, uma estatueta de bronze da colecção da regente, um morteiro da fundição de Popenreuter, fundidor ao serviço do imperador Carlos V. Desenha também paisagens, destacando-se edifícios e vistas de cidades, já que a novidade das cidades holandesas não o parecem deixar indiferente, em comparação com as da sua Nuremberga medieval. Na sua viagem para Midelburgo na Zelândia, a «boa cidade cheia de monumentos e com arte por todo o lado», ter-lhe-á faltado o tempo para registar algumas impressões. Mas em Aachen desenhou a Câmara do Município e a catedral. Em Bergen op Zoom representa o coro da Groote Kerk, em construção, e uma vista da cidade. Em Antuérpia desenha o mosteiro de S. Miguel, sempre de forma clara detalhada e rigorosa.

O principal valor do álbum é, no entanto, a forma como este nos mostra como Dürer desenha, em pequeno formato, tão grande variedade de motivos. Não se trata do artista das grandes ideias, de complexos projectos e concepções de composição. Nada do Dürer visionário, mas antes o “viajante/repórter”, interessado em captar e trazer para casa algo em imagem como recordação pessoal. Mais do que um álbum de esboços, será melhor ver-se, no pequeno livro, um álbum de viagens. A maior parte destas folhas não foram produzidas apressadamente, mas elaboradas com cuidada atenção, porém, apesar de cuidadas, não pretendem ser importantes afirmações como acontece com grande parte das suas obras acabadas. Numa grande parte destes desenhos, podemos aproximar-nos da sua intimidade ainda mais do que na sua monumental obra gráfica. É nestas páginas de registos íntimos que encontramos o modo de ser e a arte do Dürer desenhador, e nos lembra as suas origens de aprendiz na oficina de ourives do pai. Estas folhas, hoje dispersas, do álbum de desenhos aproximam-nos de um Dürer sem excessivas pretensões, de alguém que encara o mundo sem preconceitos e que, com simplicidade, nos fala das coisas normais e do quotidiano.

Ainda que só o possamos reconstruir muito parcialmente, podemos fazer uma ideia da aparência deste álbum, se considerarmos álbuns do mesmo tipo ou com finalidades aproximáveis como o de Hans Baldung Grien (1485 -1545), pintor amigo e colaborador de Dürer e que hoje está guardado em Karlsruhe (TROUTMAN, 1971, 8; SCHILLING, 1928).

Podemos também concluir, pela aparência geralmente cuidada e pelo considerável acabamento da grande maioria dos desenhos, que mais do que um álbum de esboços ou de rascunhos, Dürer encarava o seu “livrinho” cumprindo mais a função de um álbum de viagens para recolher impressões de assuntos e aspectos que mais o impressionavam e com a finalidade de os poder mais tarde recordar ou visitar.

Apesar de podermos verificar que, aparentemente, Dürer não respeita necessariamente uma ordem sequencial e cronológica na utilização das folhas, sentimos que, no entanto, existem estratégias ou formas deliberadamente calculadas para que o final resulte dum critério compositivo coerentemente ordenado. Vemo-lo na constância com que assume a horizontalidade do formato e na intenção quase implícita em ocupar integralmente o espaço numa solução pictórica uniforme. Daí o seu frequente recurso aos jogos de pares complementares ou contrastantes esquerda/direita em que, ora joga com pares de motivos semelhantes, ora combina retrato com fundo de paisagem, mesmo que os elementos provenham de situações ou origens diferentes. Noutros casos o motivo ocupa a página numa composição integral (mastim, paisagem de Berg, Groote Kerk, leão, etc.) A qualidade do próprio álbum, previamente e/ou expressamente preparado para receber a técnica do desenho a ponta de metal, sugere ou favorece, à partida, essa unidade formal que Dürer não parece estar interessado em contrariar, tirando antes partido dessa premissa, dando provas do seu grande domínio técnico. Dürer guardou, aparentemente, um suporte próprio para cada diferente finalidade e para técnicas e expressões diferentes: o diário escrito, para a escrita e os comentários (ainda que integrando alguns desenhos como a grande vértebra que desenha e que por ele é referida, ou o esquema de padrões para fatos da única página que sobreviveu do original), o álbum para desenhos a pena e tinta, usado sobretudo em Antuérpia (igualmente desmembrado) e, finalmente, o álbum de desenhos a ponta de prata, dedicado sobretudo a registos em deslocações, excursões ou viagem e em que a imagem predomina claramente sobre as poucas indicações ou legendas escritas. Neste sentido, o álbum de Dürer contrasta com os pequenos *libretti* de Leonardo da Vinci, no seu habitual modo de articular e fazer complementar a escrita e o desenho, geralmente sem qualquer preocupação em relação a meios ou técnicas empregues.

## PARTE II - O CADERNO EM VIAGEM

### 1. A VIAGEM CLÁSSICA

“Dic mihi, Musa, uirum, captae post tempora Troiae  
Qui mores hominum multorum uidit et urbes.”  
(Quintus Horatius Flaccus *Ars Poetica ad L. Pisonem* 141-142)

Consideramos clássica, a viagem que se funda na tradição da cultura greco-romana, tendo como fontes inspiradoras as obras que mais marcaram não só os limites territoriais de um espaço geográfico específico, o Mediterrâneo, mas também a suas culturas como as línguas, a arte, e as religiões. Falamos, neste caso, também de uma transmissão cultural que se vai moldando, recebendo influências de diferentes culturas e que acaba por integrar ou absorver sem perder a sua identidade. Esta cultura é a que convencionalmente consideramos a cultura europeia, tendo como origem a história dos povos que habitam o espaço geográfico em torno deste mar. Ao longo de dois milénios, e com crises provenientes dos choques entre culturas, poderemos encontrar em autores clássicos como o poeta Homero (9 a.C?), Heródoto de Halicarnasso (484 a.C. – 425 a.C.), Estrabão (63 ou 64 a.C. – c. 24 d.C.), Pausânias (c.115 – 180 d.C.) e outros, as origens e a descrição para o que seria, até aos nossos dias, o mapa do espaço geográfico e cultural europeu.

É na tradição da Antiguidade (greco-romana) que se colhem as sementes para o que irá tornar-se a viagem cultural, viagem que mais tarde os humanistas e artistas da Idade Moderna desenvolverão como uma espécie de ritual iniciático, no seu percurso, tanto de aprendizagem como para a consolidação das suas competências profissionais.

Se bem que Heródoto, tradicionalmente tido como o pai da História, seja um desses viajantes letrados da Antiguidade, incidindo a sua obra sobretudo na valorização da geografia humana e da história, é com Pausânias (2º séc. d.C.) e a sua obra *Descrição da Grécia* que nos é possível entrever aquilo que poderemos classificar como a viagem cultural.

Na introdução à tradução da obra de Pausânias, *Description of Greece*,<sup>131</sup> o historiador James Frazer caracteriza o conteúdo do relato como sendo composto de duas vertentes: a histórica e a descritiva, versando uma acontecimentos do passado e a outra referindo-se a realidades existentes no presente. Realçando o facto, ainda assim, que neste caso, o

---

<sup>131</sup> Ed. MacMillan, 1898, London

autor poderia recorrer a outras fontes autorais, Frazer não exclui, no entanto, a hipótese do contacto directo com o que vê ou relata. Pausânias não terá, obrigatoriamente, de ter visto tudo. Cita frequentemente Heródoto, sendo Homero uma fonte recorrente e preferencial, não excluindo no entanto outras, épicas mais tardias, como as de Píndaro (522 a.C – 443 a.C).

O interesse cultural da periegesis de Pausânias é também sublinhado por William Hutton,<sup>132</sup> referindo-se à altura especialmente propícia da *pax romana* em que decorre:

“Não se deve apenas ao acaso que a mais longa narrativa da Grécia Antiga nos chegue a partir de um autor do Segundo século. A seguir às actividades expansionistas de Trajano, os três imperadores que podemos considerar contemporâneos de Pausânias reinaram num período de entrenchamento e de consolidação. Este foi o ponto alto da *Pax Romana*, um período sem precedentes de paz e estabilidade. Até às incursões germânicas que tiveram lugar no reinado de Marco Aurélio, as fronteiras do Império, encontravam-se relativamente estabilizadas e calmas e o interior, mais calmo ainda. No centro ficava o Mar Mediterrâneo, historicamente a avenida principal para o transporte e comércio de povos cujas comunidades assentavam à volta das suas margens como formigas ou rãs à volta de um charco (Platão, Fedo 109b1). Tempos houve em que este mar era hostil, tornado perigoso pela actividade da pirataria e pelos interesses militares e políticos antagónicos de dezenas de estados independentes. Nos tempos de Pausânias, no entanto, era o sereno centro de um mundo unificado e em paz. Em nenhuma época da história do Mediterrâneo foi a viagem tão prática e segura e na sociedade que se desenvolvia no interior das fronteiras seguras do Império, o acto de viajar ganhava um particular significado cultural.” (HUTTON, 2005: 30)<sup>133</sup>

É sobretudo a elite romana que se deleita na prática da viagem de carácter cultural, religiosa ou sem fins militares (e a ela se pode permitir economicamente), dando assim o seu contributo para a definição e fixação dos limites de um espaço geográfico cultural e político. Imitando os grandes feitos militares e os grandes homens, esta elite compraz-se a festejar a sua chegada aos limites das fronteiras ou a lugares de relevância histórica, com pompa e circunstância, arrastando consigo toda uma estrutura de um séquito

---

<sup>132</sup> HUTTON, William; *Describing Greece. Landscape and Literature in the Periegesis of Pausanias*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005

<sup>133</sup> “That the longest narrative in ancient Greece comes to us from an author of the second century is not just a matter of chance. Following the expansionary activities of Trajan, the three emperors whom we can name as Pausania's contemporaries reigned over a period of retrenchment and consolidation. This was the high point of the *pax romana* an unprecedented period of peace and stability. Until the German incursions that took place in the reign of Marcus Aurelius, the empire's borders were relatively stable and calm, and it's interior calmer still. At the centre lay the Mediterranean Sea, historically the main avenue of transport and trade for peoples whose communities sat around its shores like ants or frogs around a pond (Plato, Faedo109b1).

There had been a time when this sea was a hostile one, made perilous by piracy and by the competing political and military interests of dozens of independent states. In Pausanias's days, however, it was the serene centre of a peaceful and unified world. At no time in the recorded history of the Mediterranean had travel been as safe and convenient, and in the society that developed within the safety of the empire's borders, the act of travelling took on a particular cultural significance.”

alargado às mais diferentes actividades profissionais e onde não faltam os artistas. (HUTTON: 2005)

O geógrafo e historiador Estrabão (c. 64 a.C. – 24 d.C) recorrerá igualmente a fontes homéricas na sua obra, *Geografia*, tratado compreendendo 17 volumes.<sup>134</sup>

Na sequência das invasões bárbaras e da desintegração do Império Romano, a Igreja Cristã foi o garante das suas instituições administrativas e burocráticas. A vida religiosa e monástica assegurou a conservação da força intelectual como nos demonstra o caso de Cassiodoro ou Flavius Magnus Aurelius Cassiodorus Senator (Scyllaceum, 490 – 581) fundador do *Vivarium*. Tradicionalmente, vê-se este período como pouco propício à viagem de ócio. Ela é essencialmente de negócio ou ocorre com frequência como fenómeno decorrente da migração e da deslocação forçada de populações acoissadas pela doença, pela fome ou pela agressão de povos bárbaros invasores e da relativa desordem provocada pelo enfraquecimento e pulverização da autoridade da *pax romana*.<sup>135</sup>

Attilio Brillo (BRILLO, 1987:173 e 2006) e Maria Teresa Caracciolo (CARACCIOLO 1997, Fiamminghi a Roma) transmitem-nos a ideia de que os caminhos que levaram peregrinos, comerciantes, militares, diplomatas e artistas, durante mais de trezentos anos a Roma, não se alteraram muito significativamente, apesar dos progressos tecnológicos que trouxeram continuadas melhorias ao nível dos transportes e dos aproveitamentos dos recursos naturais como, entre outros, as vias fluviais. As características físicas, geográficas e naturais são normalmente estáveis, condicionando em boa parte a escolha do caminho. Outra condicionante constitui a rede de infra-estruturas que se vão impondo ao longo do tempo, de rotas que criam hábitos e mesmo tradições, vias célebres como o Caminho de Santiago ou a Via Francigena.

---

<sup>134</sup> Os livros I e II constituem a introdução à obra, os livros III a X descrevem a Europa e a Grécia em particular, os livros XI a XVII descrevem a Ásia e o Livro XVII contém a descrição da África (Egipto e Líbia)

<sup>135</sup> Como outros autores, que irão influenciar várias gerações de viajantes letrados, podemos referir entre outros Xenofonte, Júlio César (100 a.C. – 44 a.C.), Cícero (106 a.C. – 43 a.C.) e Tito Lívio (59 a.C. – 17 a.C.).

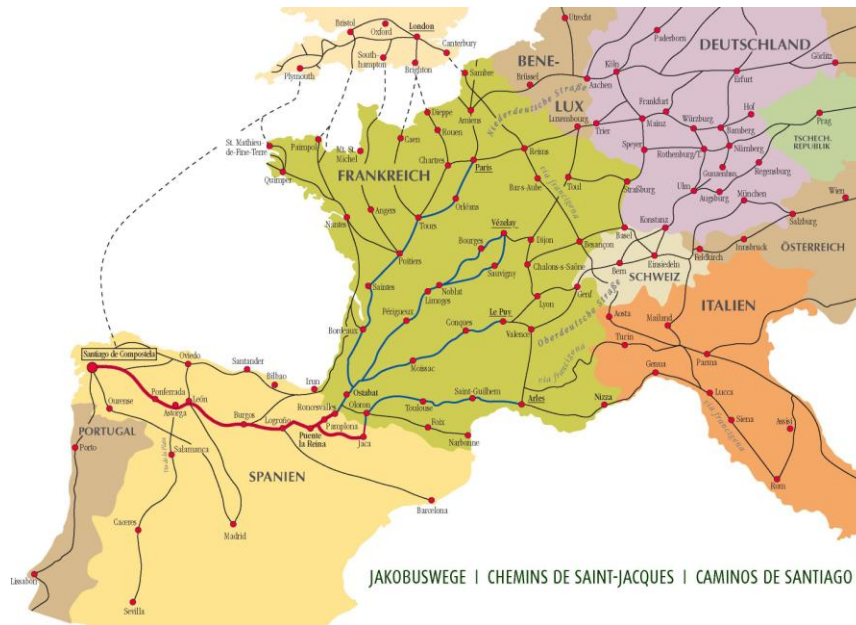


Fig. 23 Mapa de Itinerário do Caminho de Santiago de Compostela

Tomando como base a tradição da viagem do peregrino à cidade Santa de Jerusalém, motivada, na sua origem, por razões espirituais ou religiosas, verifica-se que é a partir da crescente influência do poder Otomano na zona do Mediterrâneo que Roma se torna destino alternativo, com variantes por outras paragens, ainda que secundárias, como Santiago de Compostela, mas de igual importância no seu valor simbólico e devocional. O hábito continuado destas deslocações cria implícitas estruturas de apoio ao viajante e ao peregrino, condicionado que está pelas dificuldades físicas e geográficas: sistemas montanhosos difíceis de transpor, declives acentuados, bosques inhóspitos, rios caudalosos, estradas deterioradas e infestadas de feras e vegetação difícil de transpor. A permanente ameaça ou o receio de animais selvagens ou de salteadores é igualmente dissuasora. Outros obstáculos, ainda, são as condições climáticas, como as chuvas e os ventos intensos ou sol forte e impiedoso. Tudo isto numa altura em que a viagem é feita a pé ou sobre quadrúpedes, cavalos, mulas ou ainda em carroças de tracção animal. Algumas vias terrestres podem ser complementadas por percursos realizados ao longo de vias fluviais, as grandes estradas que marcham. Daí que os itinerários e os caminhos se mantenham relativamente estáveis durante muitas centenas de anos, criando hábitos de comportamento ou culturais. Muitos dos caminhos estão já sistematizados, desde o tempo do Império Romano que teve, na criação das suas vias, uma das suas realizações mais duradouras e marcantes na sua contribuição para a acção civilizadora. O marco milenário é uma das medidas de distância mais perenes e unificadoras dos pontos mais

remotos da área de acção da cultura Imperial, contribuindo para a definição ou caracterização de uma civilização, acompanhada por um sistema burocrático e linguístico também ele unificador.

Construções como pontes, arcos, aquedutos, templos ou outro tipo de monumentos que pontuam a paisagem, tornar-se-ão as *mirabilia*, constantes pontos de referência do viajante e objecto de espanto, culto e veneração. Estes monumentos antigos, referenciados e descritos muitos deles para além da sua efectiva existência, dão lugar a catálogos ou listas como a célebre e mítica lista das oito Maravilhas do Mundo.



Fig. 24 O Colosso de Rodas da série de gravuras das Sete Maravilhas do Mundo, de Phillips Galle a partir de desenhos de Maerten van Heemskerck

### 1.1. Idade Média – relatos

A viagem medieval faz-se principalmente por razões devocionais ou religiosas, num misto de entrega mística e de atracção pela aventura e pelo desconhecido. Tanto viaja o guerreiro que aí vê um meio de melhorar a sua condição existencial, como o nobre que parte à conquista de novos territórios com o pretexto da cruzada e da conquista da Terra Santa ao Infiel, a bíblica Jerusalém. O homem medieval é, pelas próprias condições de vida, tendencialmente nómada: é obrigado a mudar de lugar com frequência, em busca

de sustento, para escapar a surtos de doenças epidémicas como a peste negra, que grassava sobretudo no período final da Idade Média (1347 – 1350), ou em busca de segurança perante o perigo da agressão, junto de senhores feudais fortes ou em coutos de ordens religiosas ou monásticas.

Deste período, chegam-nos testemunhos de viagens sob forma de relatos, livros de viagens e itinerários. Se na Antiguidade é a tradição oral que está na base do relato do viajante que contribui, com o lado fantástico, para o mito e a lenda, na Idade Média a fixação escrita, permite o confronto, a confirmação ou a correcção, se não for desencorajada pelo crivo da *auctoritas* religiosa eclesiástica que segue o texto bíblico como texto canónico, considerado como fonte única ou a última verdade apenas questionada pelos Humanistas, a Reforma e a progressiva laicização dos saberes das ciências empíricas ou modernas.

Estas descrições<sup>136</sup> e itinerários medievais assentam numa matriz livresca ou enciclopédica, apresentando uma estrutura que retoma modelos, raramente recorrendo a relatos de observação directa ou pessoal com descrições de episódios mais ou menos aventurosos.

Como nos diz o historiador Paulo Lopes na sua obra *Viajar na Idade Média* (2005), tratando o *Livro do Conhecimento* (de autor anónimo), a falsa ideia de que o homem medieval pouco viaja, tem vindo a ser gradualmente matizada, sobretudo pela historiografia mais recente:

“Isoladamente ou, sobretudo, em grupo, conhecemos como percorreu os caminhos internos e externos da cristandade Ocidental, trocando experiências, técnicas, conhecimentos e ideias que, no seu conjunto, contribuíram para a progressiva afirmação de uma civilização com características e valores distintos e diferenciados dos que foram próprios das que com ela coexistiram no tempo e no espaço.

De resto sem as viagens não teria sido possível a génese e a afirmação do Ocidente cristão. Na verdade, em grande parte, as origens medievais da Cristandade latina relacionam-se com várias e sucessivas campanhas de evangelização e missionação. Levadas a cabo por religiosos itinerantes, contribuíram para anexar ao catolicismo de raiz mediterrânica e urbana vastas regiões rurais europeias e reinos e comunidades outrora situadas, no todo ou em parte, no exterior do Império Romano-Cristão, desde as Ilhas Britânicas à Polónia e à Hungria, passando pela Escandinávia e pela Alemanha.” (LOPES, 2005: 15)

O viajante medieval está longe de ser apenas o monge peregrino da *peregrinatio poenitentialis*. O *homo viator* é uma figura normalmente encarada com um misto de receio e desconfiança (A. Gurevic, 1989:165-189).<sup>137</sup> O camponês ou o servo da gleba está normalmente impossibilitado de largar o trabalho da terra, sua principal fonte de

---

<sup>136</sup> Como a *Mirabilia urbis Romae* de meados do século XII. Cfr. artigo na Catholic Encyclopedia

<sup>137</sup> «O Mercador», in *O Homem Medieval*, Jacques Le Goff (dir)

subsistência, os deveres para com a sua comunidade ou o seu amo, o senhor feudal. As viagens que este realiza são normalmente forçadas, ditadas pelas contingências das guerras para que é mobilizado pelo senhor feudal, ou pela falta de trabalho. O servo e o seu agregado familiar são jogados como peões nas frequentes e necessárias políticas de repovoamento decorrentes dos conflitos. Quem pode, por pouco tempo que seja, abandonar a sua morada e os seus próximos, senão o ladrão, o criminoso, o proscrito, o leproso como tantos que há a circular de terra em terra e de leprosaria em leprosaria? Além disso a mobilidade torna mais difícil o controle sobre as pessoas, tanto consideradas em grupo como individualmente, uma pessoa que viaja informa-se, aprende, experimenta com os outros, o que pode causar problemas a uma gestão política militar, económica e autoritária. Viajar, quando não imbuído do espírito devocional da *peregrinatio poenitentialis*, é associado pela igreja à *curiositas* e à *cupiditas* considerado, assim, moralmente reprovável ou pecaminoso. A igreja defende uma atitude ascética, próxima da filosofia estóica que o catolicismo toma de empréstimo, na sua condenação da luxúria e do excesso.



Fig. 25 Hieronymus Bosch; S. Tiago Maior, c. 1482, painel esquerdo, face exterior de um tríptico de um Julgamento Final, óleo sobre madeira, 167,6 x 60 cm, Academia de Belas Artes, Viena e Fig. 26 Vendedor Ambulante, c. 1495, originalmente asa exterior de um tríptico, óleo sobre madeira, 71 x 70,6 cm; diâmetro 64,6 cm, Museu Bojmans van Beuningen, Roterdão

O pastor é considerado a figura, de origem social pobre, mais ligada à errância, gozando da sua imagem ancestral, algo poética e idílica da pureza inocente, da ligação com a natureza e de um certo desprendimento do mundo ou dos homens. Entra na poesia ou na lenda, mantendo-se como um tópicos, como na relação que nos dá Vasari, nas suas *Vitae*..., de Giotto (Giotto di Bobone, c. 1267 – 1337), encontrado a desenhar o rebanho à sua guarda, sobre pedras ou rochedos, por Zimbabué (Cingi di Pipo [Giovanni] Zimbabué c. 1240 – 1302). Vasari vê, aliás, em Giotto o pintor que rompe definitivamente com o modo Bizantino, recuperando o desenho do natural, cuja prática diz ter sido abandonada durante dois séculos.

### 1.1.1. Peregrinações

No séc. IV, Santa Helena (Flavia Iulia Helena, 248 – 329), mãe do Imperador Constantino, desloca-se à Terra Santa, ao Golgotha, de onde, segundo reza a lenda, terá trazido a cruz onde Cristo foi sacrificado (Lenho Sagrado, a Vera Cruz), sendo esta lenda interpretada na historiografia cristã como a primeira peregrinação.

O mais antigo itinerário existente, atribuído a um peregrino anónimo, é o *Itinerarium Burdigalense* ou *Hierosolymitanum*. Consiste basicamente numa enumeração seca de nomes de lugares (*mutationese mansiones*)<sup>138</sup> por onde o religioso, partindo de Bordéus, em 333 – 334, no seu caminho para Jerusalém ou Terra Santa, passa pelo Norte da Itália, ao longo do vale do Danúbio em direcção a Constantinopla, atravessa a Ásia Menor e a Síria e regressa pela Macedónia, por Otranto, passando por Roma e Milão.

“Os fundadores da regra monástica passavam o tempo a magiar técnicas para debelar o gosto dos noviços pelas viagens. Um monge fora da cela, dizia Santo António, é como um peixe fora de água. E, no entanto, Cristo e os Apóstolos passavam os dias a caminhar nas colinas da Palestina. (...)”

(...) Nos primeiros anos de existência da Igreja Cristã, havia dois géneros de peregrinação: «vaguear em nome de Deus» (*ambulare pro Deo*), numa imitação de Cristo e do pai Abraão, que abandonou a cidade de Ur e foi viver numa tenda. O segundo género era a «peregrinação de penitência» (*peregrinatio poenitentialis*<sup>139</sup>), na qual os culpados de «grandes crimes» (*peccata enormia*) deviam, de acordo com uma tabela fixa de tarifas, assumir o papel de pedintes

---

<sup>138</sup> Postos de muda e locais de alojamento temporário como albergues espalhados pela rede viária do Império Romano

<sup>139</sup> Não inserido no texto de Bruce Chatwin. Sublinhado nosso

vagabundos – com um chapéu na cabeça, sacola, cajado e insígnia – e procurar a sua salvação ao longo dos caminhos.

A ideia de que caminhar absolvía os crimes violentos data dos tempos em que Caim foi forçado a errar pela terra a fim de expiar a morte do irmão” (CHATWIN, 1987: 204 e 224)<sup>140</sup>

É extensa a produção de itinerários, livros de viagem, relatos imaginados ou reais na Idade Média. Tendo na sua grande maioria como pano de fundo a *peregrinatio poenitentialis*, remetem para exemplos, na maior parte dos casos estratificados e codificados.

Com a transição da capital do Império para Constantinopla (330 – 395), verifica-se um incremento na mobilidade dos povos latinos em direcção a terras do Oriente. As razões são várias: económicas, religiosas ou devocionais, mas também intelectuais. São sobretudo os relatos de inúmeros peregrinos, deslocando-se especialmente para a Palestina, que nos dão o conhecimento do início da história da peregrinação e o progressivo enraizamento do Cristianismo no Ocidente (Alexandra B. Mariano e Aires A. Nascimento, 1998)

Egéria, uma monja oriunda da Península Ibérica deixa-nos um relato, hoje incompleto, da sua viagem *ad loca sancta* em 381-384. Apesar de ser o segundo relato conhecido, tem a particularidade de ser produzido por uma mulher.

Salientemos, através de um trecho do relato, alguma das características da retórica de Egéria, no que diz respeito ao recurso do sentido da observação e da descrição:

“ (16 de Dezembro de 383, sábado)

A chegada ao vale

1.1. ... (Os lugares) eram-nos mostrados seguindo as Escrituras. Entretanto, caminhando chegámos a um local, onde aqueles seis montes entre os quais nós íamos abriam e formavam um vale sem fim, imenso, perfeitamente plano e muito belo, e para lá do vale aparecia o santo monte de Deus, o Sinaí. Ora, este lugar, onde as montanhas se abriam, está junto àquele lugar onde se encontram os Sepulcros da Concupiscência.”

(EGÉRIA; Codex Aretinus 405)

Alexandra B. Mariano (MARIANO e NASCIMENTO, 1988: 47) comenta:

“...o Itinerarium Egéria revela a sua singularidade. A autora acumula os desempenhos de narrador e de protagonista, e recorre a diferentes modos de expressão literária, como a descrição e a narração, e à vivacidade do discurso directo, para transpor para a escrita as impressões da sua viagem. O texto reflecte alguma tendência para o realismo, por vezes ingénuo, de componente fortemente visualista e revela uma estrutura lógica, onde se depreende uma articulação coerente entre o conteúdo e forma, que o aproxima de uma obra planeada de antemão, onde o aventureirismo e a imprevisibilidade, inerentes a qualquer viagem, tendem a ser suplantados pelo amadurecimento prévio num espírito piedoso.”

---

<sup>140</sup> “Dos bloco-notas” in O Canto Nómada, Quetzal, 1995, Lisboa

A partir de uma abordagem filológica (que no entanto ultrapassa o âmbito do nosso trabalho) podemos ler nas palavras de Aires A. Nascimento (1998):

“ (...) embora haja que admitir que “a estrutura clássica da língua de Egéria seja mediatizada pelos autores cristãos (chamada)”, ele documenta as variedades de uma língua de uso. Estas têm aí entrada tanto mais larga quanto a sua expressão é espontânea e não condicionada directamente por fenómenos de imitação literária, mas não sofrem menos os efeitos de uma aprendizagem escolar e as consequências de leituras mais habituais, como era o texto das escrituras ou o de autores cristãos. Há nele uma ingénua simplicidade que se apresenta marcada por repetições e explicações prolixas ou algo desleixada na articulação sintáctica (que pode ser explicada pela carga de emoção que nela desperta a experiência dos lugares santos e pela emotividade que transmite às destinatárias da sua exposição). A verdade, porém é que, por outra parte, não sem que possa conceder-se uma intencionalidade de distanciamento frente a influências clássicas (nota), “na morfossintaxe, se nota um forte retrocesso da pertinência morfemática, compensado por uma maior autonomia funcional dos elementos gramaticais e lexicais” (nota), isso explica neutralizações de caso e valorização dos elementos individualmente considerados e remete para um código oral e respectivas configurações de falar quotidiano e de espontaneidade de escrita.” (Egéria: viagem do Ocidente à Terra Santa no séc. IV – Itinerarium ad loca sancta; estudo e tradução Alexandra B. Miranda; texto latino Aires A. Nascimento; Lisboa, Colibri, 1998)

Vemos portanto confirmado o modo como a acção do peregrino medieval é informada e formada por regras e padrões existentes *a priori* e que tem como base as Escrituras e a Bíblia, mas também textos clássicos apropriados pela Igreja para a construção da sua própria retórica e práticas litúrgicas.

Outro peregrino cujo périplo é hoje ainda possível reconstituir a partir de documentação coeva é Sigeric, o Sério (950? - 994), arcebispo de Cantuária entre 990 e 994. Sigeric parte de Cantuária e viaja até Roma para receber o *Palium* do papa João XV, percorrendo a via que ficará conhecida como a via Francigena, via de peregrinação por excelência e só comparável à igualmente importante via constituída pelo caminho de Santiago de Compostela. Sigeric ou o seu escriba deixam-nos um relato expressivo das visitas efectuadas aos locais de culto em Roma, uma espécie de diário de um peregrino anglo-saxão provavelmente escrito durante a própria viagem.<sup>141</sup>

No séc. XIII o ocidente tenta transformar a ameaça do avanço mongol numa aliança estratégica, para se opor ao Império Muçulmano, numa série de iniciativas diplomáticas. A Santa Sé envia missões evangelizadoras ao encontro do Oriente. Destas viagens resultaram relatos que ficariam para sempre no imaginário, pela grande aceitação popular e enorme difusão que tiveram.

---

<sup>141</sup> Cf. Magoun, F. P., ‘The Rome of Two Northern Pilgrims’, Harvard Theological Review 33 (1940), pp. 267 – 89; Ortenberg, Veronica, Archbishop Sigeric’s Journey to Rome in 900 in Anglo-Saxon England, nº19 ed. Michael Lapidge; Cambridge University Press, 1990; pp.197 – 247

### 1.1.2. A viagem comercial, política e administrativa

Guilherme de Rubrouck (1215 – 1295), um franciscano flamengo, é enviado em missão evangelizadora à Mongólia, em 1253 – 1254. A fonte da sua obra é o relato da viagem que faz ao rei Luís IX de França (1215 – 1270), conhecido como S. Luís dos Franceses, em cuja corte circula e de quem está próximo.

Rubrouck precede, em poucos anos apenas, as viagens contadas por Marco Pólo (1254 – 1324) (e Rusticello de Pisa), cujo famoso livro *Il Milione* faz um dos mais famosos relatos de um europeu a percorrer a rota da seda até Cathai ou China. Outro viajante, franciscano como Rubrouck é Odorico de Pordenone (de seu nome Odoric Mattiussi ou Mattiuzzi) (c. 1286 – 14 Janeiro 1331). Por fim podemos referir ainda John Mandeville (? – 1372) *Itineraria* ou *Livro das Maravilhas*, frequentemente confundido com o de Marco Pólo. Qualquer um destes relatos terá uma importância decisiva na leitura atenta que deles farão geógrafos, astrónomos, cartógrafos e navegadores do século XVI como Cristóvão Colombo (c. 1437/1448 – 1506) que os consultam em simultâneo com os da Antiguidade como Ptolomeu e Plínio, entre outros.

Ao lado do peregrino e do missionário que não deixam de ser prevenidos dos riscos materiais e espirituais inerentes à prática da viagem pela própria igreja,<sup>142</sup> vemos surgir o mercador como o grande viajante da Idade Média, imortalizada na figura do já mencionado veneziano Marco Pólo. Sobre o mercador ou comerciante recaem frequentes desconfianças ou reticências. O comércio de bens materiais, a troca de valores, o vil metal, associa-se, de um modo fácil, ao infiel ou ao judeu, fazendo dele o bode expiatório, atraindo problemas e conflitos.

Associando o mercador ao judeu ou ao muçulmano, a Igreja cria com este uma figura tipo. É em seu poder que se encontra boa parte do comércio até ao séc. X, tido como um escravo do vício e do dinheiro (LOPES, 2005: 18). Com a aproximação do final da Idade Média, no entanto, o mercador ou comerciante adquire um novo estatuto.

---

<sup>142</sup> «(...) au Moyen Âge, c'était le pèlerin qui prenait la route, porté par sa foi, mais animé aussi par cette mystérieuse inquiétude qu'un représentant de l'Église tel que Paolino di Nola crut bon de condamner, en tant que religieuse cupiditas sorte de désir immodéré de voir Jérusalem.» (CARACCILO, *Le Voyage à Rome du temps des «Fiamminghi»* in Bollettino D'Arte, suppl ao nº100, 1997, p. 23; Cfr.também correntes críticas surgidas no seio da Igreja: *Contra peregrinantes, Devotio Moderna*, até às críticas e reticências de Erasmo de Roterdão, *Colloquia Familiaria et Encomium More*, XXXIX. *Peregrinatio religionis ergo*, (c. 1514) que vê no culto das relíquias o perigo da superstição e na peregrinação o perigo da dissolução; Cfr.ainda a respeito da peregrinação Goffrey Chaucer e François Rabelais, Livro I (Pantagruel), capítulo 45

Enriquecido, conhecedor do mundo e de costumes de povos distantes, é também experiente e culto, uma vez que terá de dominar línguas estranhas ou francas como o latim e o grego, dominar o ábaco e saber escrever. Torna-se um elemento economicamente interessante para o próprio poder, tanto militar como religioso, pelas novas rotas comerciais que propõe e regiões que vai revelando que é necessário civilizar ou evangelizar.

Diz-nos a historiadora Iria Gonçalves no seu estudo *Viajar na Idade Média: de e para Alcobça na Primeira metade do século XV – separata de Estudos Medievais, n.º 2, 1982 Porto* (p. 3,4):

“A estranheza das coisas vistas, a maravilha que por vezes representavam aos olhos dos viandantes não familiarizados com elas, despertava em alguns o desejo de conservar viva a sua lembrança, talvez apenas para recordar depois, talvez para contar e maravilhar, por sua vez os conterrâneos, quando de regresso às suas terras e, até, fazer-se valer perante eles, com a exibição de uma experiência diferente e a que muito poucos tinham acesso.”

A autora refere a importância destes relatos não apenas para um conhecimento dos itinerários e dos sítios, mas também dos seus monumentos, que acabam por ser escolhas habituais ou canónicas. A circulação feita entre os destinos mais procurados não deixa, no entanto, de colocar questões sobre as melhores vias, sobre o modo como são utilizadas e por quem. A autora refere camponeses, almocreves e mendigos, mas também emissários da nobreza ou do rei, frequentadores destas vias que poucos ou raros registos nos deixaram sobre as suas deambulações, à excepção dos últimos, ainda assim em quantidade diminuta. É com base num livro de contas do mosteiro de Alcobça que a autora nos pode transmitir o perfil da viagem numa época compreendida entre os anos económicos de 1437 – 1440. Eis o contributo que nos pode dar o relato, a partir de documentos relacionados, não com a devoção, com uma retórica próxima da literatura, mas de documentos constituídos por entradas de dados mais objectivos ou quantitativos como os do mercador. A ausência da descrição subjectiva ou poética, mesmo que filtrada pela retórica aceite pelo relato canónico de *auctores* ou da *auctoritas*, acaba por se revelar mais rica, no que respeita à informação histórica ou datada. Já o pudemos verificar no caso de Albrecht Dürer, através seus diários ou relatos de viagem abordados (cf. supra Parte I, Albrecht Dürer e a Viagem aos Países Baixos).

Noutro estudo sobre o viajar na Península Ibérica, Iria Gonçalves (*Separata da Revista ARQUIPÉLAGO Série Ciências Humanas – Nº II Janeiro – 1980*), retoma a ideia, já

referida anteriormente pelo historiador Paulo Lopes, que contraria a de que o homem medieval pouco viaja. Contra essa concepção e apesar das más condições das vias, da insegurança, sobretudo os últimos séculos da Idade Média, foram, nas palavras da autora, “um período de grande mobilidade populacional”, atingindo gentes dos mais variados estratos sociais, desde o «pedinte andante» até à «corte itinerante».

Muitos destes viajantes deixaram-nos, ainda segundo a autora, referindo uma vasta bibliografia, relatos dos seus percursos, “sobretudo quando viajam por terras estranhas, onde muitas coisas, curiosas a seus olhos, lhes despertam o desejo de as anotar.”<sup>143</sup>

Iria Gonçalves encontra, neste estudo um documento de carácter essencialmente económico ou contabilístico, cujas entradas permitem reconstruir, com alguma precisão, um itinerário a partir da marcação de distâncias, o tempo gasto para as percorrer, os gastos efectuados (o que nos remete de novo para os diários de Dürer, anteriormente referidos), apresentando-nos uma linguagem essencialmente contabilística, nos dados precisos sobre o modo como se processa esta viagem nos finais da Idade Média. Ao contrário dos relatos a que nos habituaram os peregrinos mais letrados, que são construídos em grande parte por modelos de antemão interiorizados, fundindo mito, fantasia e realidade, estes documentos de carácter contabilístico, acabam por se revelar mais esclarecedores no fornecimento de uma informação mais objectiva.

Os diários do viajante ou os cadernos de contabilidade dos mercadores com os seus dados e entradas, tais como o registo de tempos e distâncias entre os lugares dos seus itinerários, gastos realizados e outro tipo de informações como eventuais cuidados a ter no contacto com este ou aquele povo, neste ou naquele lugar distante, podem ser considerados como precursores contemporâneos dos modernos cadernos de campo utilizados na investigação antropológica. (BRILLI, 2006:15 - 27)

Datando de meados de quinhentos (1560), existe no Arquivo Nacional da Torre do Tombo outro documento que nos transmite uma ideia, rica em informação variada, sobre a viagem a Roma feita, desta vez, por três eclesiásticos de Coimbra. Trata-se do manuscrito do livro n.º 4 do maço 3 dos Livros de Santa Cruz de Coimbra, estudado pelas historiadoras especialistas em História Medieval, Maria Helena da Cruz Coelho e

---

<sup>143</sup> Cf. Garcia Mercadal, Madrid, 1952; Yves Renouard, *Études d'Histoire Médiévale*, vol. II, Paris, 1968, 677; Padre Pierre David, *Bulletin des études portugaises*, vol. IX a XII, 1942 a 1949.

Maria José Azevedo Santos.<sup>144</sup> Para além do itinerário que é possível reconstruir a partir das suas entradas, dele podemos deduzir o tipo de vida dos viajantes a partir dos seus gastos e despesas. Para nós é sobretudo relevante a importância atribuída por estes religiosos às *mirabilia*, ao encontro das quais vão na Cidade Santa e que contam com especial referência no relato. Paralelamente às entradas mais prosaicas de um *dever e haver* quotidiano, por um lado, e a preocupação com os materiais de registo como as tintas, papéis e pergaminhos, por outro, pelos quais tanto interesse revelam enquanto materiais naturalmente indispensáveis para o registo dessas mesmas memórias. Essas entradas aparecem, lado a lado, com outras relativas a objectos de valor religioso ou documentos de importância relativa à sua actividade religiosa oficial (COELHO e SANTOS, 1990: 30 – 40).

Para trás ficaram os itinerários medievais ilustrados como os de Matthew Paris (1200 – 1259)<sup>145</sup> que propõe igualmente uma caminhada espiritual ainda que realizada de preferência sem a necessidade da deslocação.

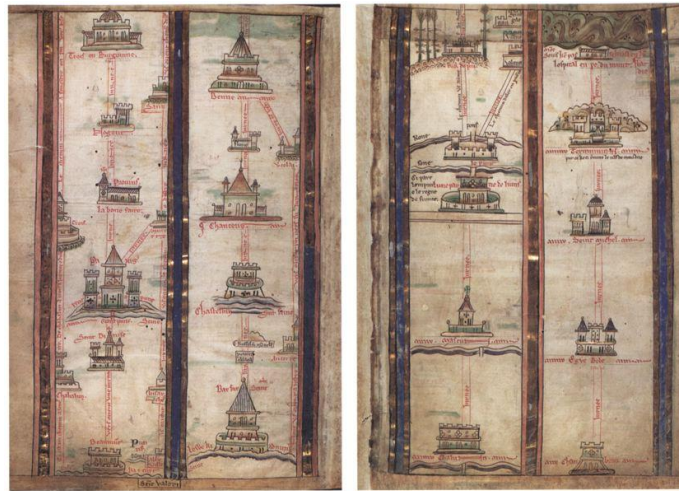


Fig. 27 Matthew Paris, Itinerário

<sup>144</sup> Coelho e Santos, 1990, pp.73, 74 e transcrição pp. 75 -164.

<sup>145</sup> Monge inglês, cronista e cartógrafo, autor de manuscritos iluminados como a *Cronica Majora*



Fig. 28 Matthew Paris. Mapa com itinerário para Jerusalém, St. Albans, c. 1250, British Library Royal MS 14 C, vii, ff.4v-5 Londres

Como nos explica Daniel D. Connolly no seu estudo em torno da *Cronica Majora*:<sup>146</sup>

“No entanto poucos eram os que podiam, na Idade Media, fazer uma peregrinação física até Jerusalém; despesas, dificuldades, dependência da terra e votos monásticos significavam que a maior parte tinha de procurar alternativas para uma tal viagem espiritualmente tão significativa. Num cenário monástico, contemplações sobre a cidade terrena de Jerusalém, que rapidamente evoluíram para meditações centradas sobre Jerusalém celestial, convocavam a uma projecção para espaços imaginados e podiam servir como uma forma de substituição da peregrinação. Nos inícios do século XII, um Beneditino anónimo da abadia de Beze expressava o desejo de visitar a cidade e imaginava a sua concretização nos únicos termos ao alcance de um irmão num claustro, como exercício de meditação e, em última instância, como uma viagem imaginada.” (CONNOLLY, 1999: 598-621)<sup>147</sup>

<sup>146</sup> Connolly, Daniel K. Imagined Pilgrimage in the Itinerary Maps of Matthew Paris, Art Bulletin, December 1999, Volume LXXXI Number 4, pp.598-621

<sup>147</sup> “Yet relatively few people during the middle Ages could make a physical pilgrimage to Jerusalem; expense, hardship, tenure to the land, and monastic vows meant that most people had to look to a substitute form for such a spiritually significant journey. In monastic settings, contemplations on the earthly city of Jerusalem, which quickly evolved into focused meditations on the Heavenly Jerusalem, called for a projection into imagined spaces and so could serve as a substitute form of pilgrimage. In the early twelfth century, an anonymous Benedictine of the abbey of Beze expressed the desire to visit the city and imagined its fulfilment in the only terms available to a cloistered brethren, as a meditational exercise and, ultimately, as an imagined journey.”

A peregrinação na Idade Média é normalmente a *peregrinatio poenitentialis* em que se pretende ora prestar homenagem aos locais de culto cristãos, Jerusalém, Roma, Santiago de Compostela, ora refazer ou reviver de algum modo a Via-Sacra mostrando, assim, pelo sacrifício, uma prova do comprometimento e de fé. É a evangelização que vai desbravar e civilizar as paragens mais remotas e desconhecidas da Europa, partindo e regressando sistematicamente a estes locais sagrados, com Roma no seu centro ou em alternativa a Jerusalém, por tempos nas mãos do infiel. Nestas peregrinações seguirão comerciantes, feirantes e outro tipo de profissões ligadas à itinerância<sup>148</sup> e que lhes dão uma estrutura de viabilidade material ou económica. O artesão será também um actor fundamental destas deslocações.

Diz-nos o historiador Georges Duby (1919 – 1996) em *O tempo das catedrais*:

“Mais surpreendente é a unidade profunda que, em todos os níveis de cultura, e particularmente, no da criação artística, marca uma civilização, ainda que largamente espalhada por um espaço difícil de vencer. De tão apertado parentesco, podem-se distinguir algumas razões, em primeiro lugar a extrema mobilidade dos homens. Numa sua grande parte a população do Ocidente continuava a ser então naturalmente nómada, e esse era particularmente o caso de todos os seus chefes. Os reis, os príncipes, os senhores, os bispos e o séquito numeroso que sempre os seguia não paravam de viajar, passavam no correr do ano de um a outro dos seus domínios para aí consumir os produtos locais, reuniam aqui a sua corte, partiam logo a seguir para visitar um santuário ou comandar uma expedição militar. Viviam na estrada, sempre a cavalo, e só interrompiam por um momento as suas peregrinações no coração das estações chuvosas. Para os monges, a pior das privações era talvez fecharem-se para sempre num claustro; muitos não o suportavam; havia que deixá-los também divagar, mudar de casa, transportar-se de abadia em abadia. Todo este movimento, no pequeno grupo de privilegiados de quem dependia a criação da obra de arte, favorecia os contactos, os encontros.” (DUBY, 1978: 18)<sup>149</sup>

Haverá sempre o monge presbítero e o mendicante. O mesmo se passará com a circulação do conhecimento, primeiro entre mosteiros, depois nas catedrais e, por fim, nas universidades. A tendência do clero será a de atrair o mais possível o monge e mantê-lo no seu claustro, assim como atrair as populações para o povoamento do território à volta do mosteiro, tal como o poderemos verificar, entre tantos outros exemplos, com o mosteiro de Alcobaça.

Por razões óbvias e materiais, será tendencialmente mais o monge ligado ao mosteiro o que se dedica à leitura, ao estudo e à cópia (produção organizada de manuscritos nos

---

<sup>148</sup> Cf. Attilio Brilli, 2006 e Iria Gonçalves, 1982

<sup>149</sup> Duby, (Georges); 1966-1967. Ed. Ut. Estampa, 1978, (p.18)

*scriptoria*) e que fixará estes relatos, oralmente transmitidos pelo monge mendicante e peregrino<sup>150</sup>.

Só o nobre, cavaleiro andante, à procura de emoção na caça, na aventura e no combate, outras vezes cumprindo visita ao senhor a quem presta vassalagem, é que parece ter alguma legitimidade para circular livremente.

A mobilidade e a circulação tanto pode ser provocada e apoiada pelas necessidades do poder económico, que a torna sustentável, vendo nela boas formas de rentabilidade e de aquisição de bens materiais e de informação, como pode ser considerada um risco de fuga ou de perda. O viajante assume muitas vezes o papel de diplomata, mas também o de informador ou espião, que tenta observar atentamente tudo o que de útil pode trazer de volta para o seu país, como inovações técnicas, na indústria, na arquitectura militar ou na oportunidade de negócios.

### **1.1.3. O artesão artista**

A abadia e o mosteiro com o seu poder de fixação das populações são igualmente importantes no assentar do conhecimento, na esteira do exemplo do *Vivarium* de Cassiodoro (c. 485 – c. 585).<sup>151</sup> Verdadeiros centros de conservação da tradição constituem, a par do castelo com funções estratégicas de defesa militar das populações e territoriais e em torno do qual se fixa o camponês e o agricultor, os pólos de atracção de todos os tipos sociais. Se a construção ou edificação se faz, inicialmente, de um modo empírico, com base na experiência transmitida sobretudo através de um conhecimento tácito, ela não exclui o recurso ao conhecimento de modelos provenientes da Antiguidade como o Tratado do arquitecto Marcus Vitruvius Pollio (c. 80/70 a.C. – 15 a.C.), do qual existem provas da sua circulação e consulta em círculos por vezes herméticos como as confrarias de pedreiros e arquitectos. (Roland Recht, in Duby, 1995: 279).

---

<sup>150</sup> A ideia será fixa na iconografia, em exemplos mostrando este contraste entre a viagem interior e a insaciável e inquietante curiosidade como nas duas das mais famosas gravuras de Albrecht Dürer: *S. Jerónimo* na sua cela e *Melancholia I*

<sup>151</sup> Flavius Magnum Aurelius Cassiodorus Senator, escritor e estadista romano, conselheiro do rei ostrogodo Teodorico, o Grande

O mosteiro e a catedral são, assim, marcos importantes como pólos não só de um itinerário religioso, mas também de produção cultural, “estaleiros” onde circulam e se estabelecem fontes de saber laico, que circula com os mestres canteiros, arquitectos e os seus assistentes.<sup>152</sup>

A pintura e o desenho essencialmente relacionados com a produção do livro, a princípio exclusivamente nas mãos do clero, mas com o aparecimento das universidades e uma procura cada vez maior, exigem o concurso de artesãos laicos que se vão organizando em oficinas especializadas. O livro torna-se uma mercadoria e um negócio.

O seu processo de fabrico, produção e venda a par de outros objectos de culto ou valor, expande-se, criando mercados e modas internacionais. Tanto circulam as obras e os *exempla*, como os próprios artistas/artesãos, sejam eles monges copistas, calígrafos, pintores, arquitectos, artistas carpinteiros ou canteiros-escultores (pedreiros-livres), como o atestam códices como o de Villard de Honnecourt (séc. XIII).<sup>153</sup>

Desde a Idade Média o artesão trabalha em equipa, hierarquicamente estruturada, numa oficina, em local próprio. A esta acorrem clientes para as encomendas, mas verifica-se também a deslocação de equipas constituídas por mestres, discípulos ou assistentes, seja aos estaleiros para o acompanhamento da obra de uma catedral, seja para a realização de outras actividades no local como no caso da pintura mural. Esta deslocação está na base da disseminação dos modos e dos estilos, assim como dos saberes técnicos. O estaleiro da obra, mas também o palácio do nobre são muitas vezes laboratório, oficina e escola.

Outro tipo de mobilidade do artista consiste nas deslocações ou viagens realizadas no final da sua formação. O jovem artesão, acabado o seu período de formação no atelier junto de um mestre, procede frequentemente a uma viagem de estágio ou formação, procurando novos contactos e exposição a novos mercados. Estas viagens, de certo modo iniciáticas, uma vez que vão por à prova o grau de autonomia do jovem artista, tornam-se uma tradição em vários ofícios e classes de artesãos. Será o que os alemães denominarão de *Wanderjahre* e que terá, para o jovem aristocrata ou oriundo das elites, paralelo no que ficará conhecido como o *Grand Tour* de que trataremos mais adiante. A viagem do artista ficará, assim, praticamente relacionada com a sua aceitação ou

---

<sup>152</sup> Os *Parler* nome associado a uma família de pedreiros e arquitectos, entre os quais Heinrich Parler (pai) e Peter Parler 1330? – 1399. O nome Parler deriva de “parlerius” aquele que fala em nome do mestre pedreiro com os pedreiros e os aprendizes, na sua ausência. Parlier

<sup>153</sup> Duby, Georges (Dir.) 1995; Romanini, Angiola Maria (p. 243 fig.); Recht, Roland (pp. 277-285)

chamamento aos variados centros de produção cultural, normalmente associados ao poder nobre ou eclesiástico de cuja sorte ficará dependente. A transmissão artística de cidade em cidade, de local para região, depende tanto da mobilidade do artista como da cópia de modelos que este produz, tanto para a sua formação, como para aplicação na sua própria obra. O desenho de cópia é, pois, instrumental neste processo de difusão dos modelos e são disso prova vários exemplos de cadernos de viagem que sobreviveram até hoje e que permitem fazer uma relação da disseminação de vários modelos ligando-os a obras seminais.

## 2. A VIAGEM CULTURAL

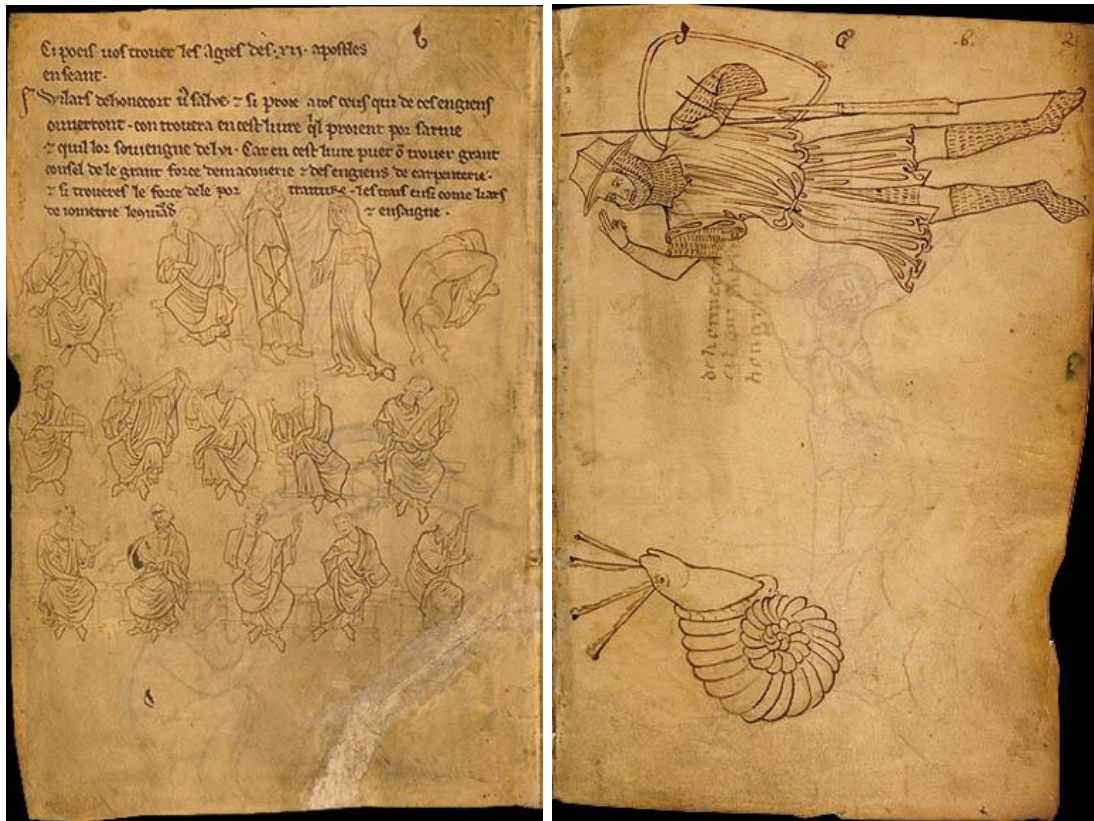


Fig. 29 Villard de Honnecourt, Fólios 2 e 3 do Caderno de Villard de Honnecourt, tinta sobre pergaminho, 140 x 220 mm, Biblioteca Nacional de França, departamento de manuscritos, M.F. Fr. 19093

Datando do século XIII, os cadernos de Villard de Honnecourt (M.S. Fr. 19093), constituem um dos primeiros exemplos de compilação de modelos e exemplos artísticos, com comentários ou textos do autor em língua vulgar, denotando a recolha um périplo ou uma viagem ao longo da qual os exemplos vão sendo registados. Apesar de nos chegar hoje incompleto, este documento único, fornece-nos informação sob forma ilustrada, não só da prática artística coeva, mas também prova, pela grande diversidade de exemplos recolhidos em locais diversos, que o seu autor fez da viagem e da circulação uma prática essencial à sua colecção de conhecimentos. (BECHMANN, 1993 : 21)

O historiador Roland Bechmann chama-nos a atenção para a pequena escala do códice, para o carácter portátil do objecto, e sublinha a característica de itinerância do autor-artista:

«Isto confirmaria, se para tal ainda fosse necessário, que era mais um caderno do que um álbum ou uma obra de biblioteca, é uma recolha de pergaminhos reunidos sob formato de bolso, por um

artista itinerante e curioso, numa época em que a fotografia e o gravador não se prestavam ainda para fazer levantamentos e tomar notas. Este caderno que contém esboços mais ou menos sumários ou elaborados, ideias e invenções, observações, notas e receitas para uso do próprio autor, legou-o Villard nestes termos às gentes do ofício, seus sucessores (...) o «estilo» gótico, essa «nova arquitectura», difunde-se por toda a Europa graças a esses viajantes» (BECHMANN, 1993: 26-30)<sup>154</sup>

Apesar de sobreviverem alguns cadernos de desenhos, testemunhos desta circulação e transmissão artística (DEGENHARDT 1968; NESSELRATH 1986, SCHELLER 1995), ela é, apesar dos exemplos existentes, relativamente escassa. As razões para a raridade destes documentos gráficos até finais da Idade Média são-nos dadas por Robert W. Scheller, defendendo que o desenho só começará a ser efectivamente valorizado enquanto objecto e linguagem autónoma a partir do séc. XVI. Para tal teria contribuído, de um modo decisivo (entre outros factores), o aparecimento da imprensa e o incremento na produção do papel, com cada vez maior procura, tanto para a produção de livros, como para a de estampas, gravuras, etc., e que torna, gradualmente, o pergaminho, de preparação técnica demasiado complexa e onerosa, num material de aplicação cada vez mais específica e simbólica. É com o papel, como suporte cada vez mais acessível, que o aprendiz ou o artista se permite, de um modo mais descontraído, fazer os seus ensaios de desenhos (SCHELLER, 1995: 2-7). Como já anteriormente verificado, o livro de modelos dá gradualmente lugar ao caderno de esboços,<sup>155</sup> que deixa de ser um objecto colectivo e centralizador dos modelos e referências de uma oficina. O caderno de esboços torna-se um objecto individual. A cópia deixa, em consequência disso, de ser a cópia servil do exemplo e vai ganhando, gradualmente, um carácter cada vez mais de ensaio e de experimentação individual, com frequente recurso a modelos do natural ou a situações verificadas e experimentadas individualmente, como o podemos verificar nos desenhos de Pisanello<sup>156</sup> (1395 – 1455). Ainda que se continuem a guardar desenhos e a fazê-los circular por grupos de artistas, de oficina em oficina, estas colecções virão a ser cada vez menos constituídas por códices de fólios, em que aparece o concurso de várias mãos anónimas, para darem lugar a álbuns e colecções de desenhos, procurados e apreciados por *connoisseurs* ou especialistas,

---

<sup>154</sup> «Ceci confirmerait, si besoin était, que c'était plus un carnet qu'un album ou qu'un ouvrage de bibliothèque; c'est un recueil de parchemins réunis en format de poche, par un artiste itinérant et curieux, à une époque où la Photographie et le magnétophone ne dispensaient pas encore de faire des relevés et de prendre des notes. Ce carnet qui contient des croquis plus ou moins sommaires ou élaborés, des idées et des inventions, des observations, des notes et des recettes à l'usage de l'auteur lui-même, Villard l'a légué en ces termes aux gens de métier, ses successeurs (...) Le «style» gothique, cette «architecture nouvelle», se diffuse dans toute l'Europe grâce à ces voyageurs»

<sup>155</sup> Cfr. Supra Parte I.

<sup>156</sup> Cfr. Supra Parte I; Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, (Corpus Pisanello, 1410 – 1455)

potenciais clientes e compradores, pelo traço ou a “mão” de um artista (AMES-LEWIS, 2000: 69-79), a *maniera* definida por Vasari no século XVI.

A recuperação da Antiguidade Clássica verificada no Renascimento tem uma expressão viva na redescoberta dos monumentos e documentos (textos) de um passado imperial e glorioso. Revisita-se e recupera-se a retórica clássica, o seu papel como discurso do poder e a sua função didáctica, bem como de instrumento na fixação dos saberes e de um novo modo de encarar a investigação e as ciências. Os lugares da memória renascem das ruínas, entretanto esquecidas e desprezadas, que são lugares de legitimação genealógica ou histórica.

“Posso dizer que a minha existência, até hoje, foi uma viagem contínua. Compara as minhas peregrinações com as de Ulisses: à parte a celebridade dos seus feitos e do seu nome, ele não errou mais longamente ou mais longe do que eu” (Petrarca, *Familiari*, I, 3)<sup>157</sup>

Petrarca (1304 – 1374), considerado o pai do humanismo, é também o paradigma do viajante moderno. Como ele próprio afirma e nós podemos depreender, seja através da sua obra como, por exemplo, o seu texto épico *África* ou a famosa descrição da *Ascensão ao Mont Ventoux*,<sup>158</sup> seja pela sua biografia, toda a vida deste poeta e diplomata foi uma viagem ininterrupta. Segundo Attilio Brilli (BRILLI, 2006: 22 – 27), Petrarca funda no século XIV, e talvez mesmo contra a sua vontade,<sup>159</sup> a viagem laica e aquela que poderá ser definida como uma *ars peregrinandi*, uma arte da viagem.

“O interesse de Petrarca pelas ruínas de Roma é bem conhecido e bem expresso (*Africa* VIII. 862-951; *Fam.* Vi. 2; *Ep. Metr.* i. 5.). Ele conhecia-as e conhecia também um número considerável de relatos sobre arte, Plínio, em particular, e provavelmente Vitruvius. Era muito difícil para os humanistas do início, não conhecendo pinturas clássicas e relativamente poucas esculturas clássicas recentes, harmonizar os fragmentos que podiam ver com os relatos que poderiam ler. Não surpreende que eles se referissem a estes últimos dissociando-os da sua experiência visual imediata.” (BAXANDALL, 1971: 59)<sup>160</sup>

---

<sup>157</sup> “Posso dire che la mia esistenza, sino da oggi, è stata un viaggio continuo. Confronta le mie con le peregrinazione di Ulisse: a parte la celebrità delle sue imprese e del suo nome, egli non errò più a lungo o più lontano di me”

<sup>158</sup> Texto inserido nas cartas familiares (*Familiarum Rerum Libri*, IV, 1). Conta, como sendo o primeiro relato de uma viagem feita por simples e puro prazer, a contemplação e valorização da paisagem. Pode ser colocado em paralelo com o desenho que conhecemos de Da Vinci de uma vista desenhada “*Estudo de uma paisagem da Toscana*” (vale do Rio Arno), pena e dois tons de castanho, 195 x 286 mm, Gabinetto Disegni e stampe nos Uffizi, em Florença (8p), o qual é considerado o mais antigo desenho de pura paisagem conhecido e que apresenta a data de 5 de Agosto de 1473 (dia da festa de Santa Maria das Neves).

<sup>159</sup> Petrarca teme, expressamente, a vulgarização e a laicização da viagem

<sup>160</sup> “Petrarch’s interest in the ruins of Rome is well known and very impressive. He knew these and he also knew a number of classical accounts on art, particularly Pliny and probably Vitruvius. It was very difficult for early humanists, who knew no classical paintings and relatively few and late classical sculptures, to harmonize the fragments they could see with the literary accounts they could read. It is not surprising that they talked of the latter in some dissociation from immediate visual experience.”

Como nos dirá, mais tarde, Francisco de Holanda (1517 – 1585), referindo-se a esta mudança como a libertação de uma longa letargia:

“Então primeiramente a pintura começou a resurgir mui contrita e castigada. Resurgir não, mas a mouer-se um pouco na coua onde estava e isto foi por ventura no ditoso tempo do gentil Francisco Petrarca por seu amigo Symon, pintor daquela idade, e Giotto.” (HOLANDA, PA I, V)

O gosto pelo antigo e a rejeição do antiquado ou “velho” estilo gótico, aberto entre outros por Petrarca e no centro das preocupações estéticas dos humanistas italianos, teve como consequência, para além de outras, a recuperação de textos e a renovação do latim e da língua, a base para a futura arqueologia e uma verdadeira “anticomania” ou o gosto pela colecção de objectos antigos (AMES-LEWIS, 2002). Já o antiquário Ciriaco de Ancona (c. 1391 – 1455), considerado o pai da epigrafia, colecciona, nas suas viagens de comércio pela Ásia, inúmeras inscrições, manuscritos e todo o tipo de antiguidades. Autores como Marcus Vitrúvio Pollio (80/70 a.C. – c. 25 a.C.)<sup>161</sup>, Plínio, o Velho (23 – 79) voltam a ter novas leituras, assim como Aristóteles (Poética) e constituirão modelos ou autoridades para os primeiros escritos de artistas arquitectos como Alberti, Lorenzo Ghiberti (1378 – 1455), etc.

## **2.1. Roma *Caput Mundi***

A capital do antigo Império Romano, sede da Igreja e da fé Cristã, acabou por ser sempre assumida por Roma, mesmo que por vezes a sua proeminência tenha sido momentaneamente ofuscada, tanto por Constantinopla, como por Avinhão na França, ou abalada na sua dignidade pelo histórico saque (*Sacco di Roma*, 1527) perpetrado pelos irrequietos ou desgovernados lansquenetes, ao serviço de Carlos V. Outras cidades-estado italianas tiveram maior ou igual desempenho na revolução humanista do Renascimento como Florença, Milão, Mântua, Siena, etc. Roma não desempenha nesse sentido um papel tão relevante. E, no entanto, será para Roma que convergirão, a partir do esforço do pontificado de Júlio II (1443 – 1513) e Leão X (1475 – 1521), as mais importantes obras e os mais significativos artistas como Miguel Ângelo (1475 – 1564) ou Rafael Sanzio (de Urbino) (1483 – 1520), no final do Renascimento. Roma manter-

---

<sup>161</sup>Redescoberto em 1414 por Poggio Bracciolini (1380 – 1459), um dos mais relevantes humanistas italianos, tendo recuperado um grande número de textos clássicos “adormecidos” em bibliotecas monásticas em França e na Alemanha

se-á o ponto alto da peregrinação cristã, a sede do representante de Cristo, cidade em que Pedro funda a sua “Casa” que será futuramente o Vaticano. É de Roma, sede pontífice, que continua uma importante parte das encomendas feitas aos artistas. É lá que se concentra grande parte das mais importantes colecções, tanto de obras antigas, como coevas, num cenário de ruínas evocador da persistência dos tempos imperiais, repositórios esses que se constituem como cânones de uma identidade cultural.

A tradição da viagem a Roma, como viagem considerada obrigatória ou pelo menos desejável no processo de formação dos artistas, é igualmente marcante, desde cedo, na história da cultura portuguesa, apesar da forte ligação, por motivos políticos, históricos e comerciais a países do norte europeu como a Borgonha ou a Flandres. A produção artística portuguesa mantém, na pintura, um longo vínculo à arte do Norte ou gótica pelos contactos que mantém com Borgonha, França ou Flandres e, mais tarde, com os Países Baixos. O impacto do Renascimento é sobretudo mediado pelo do Humanismo proveniente destes países e assume, em Portugal, contornos muito característicos.

“O gosto pelo Renascimento italiano é, afinal um facto. Podíamos referir as obras renovadoras de um Brás Afonso de Albuquerque na Quinta da Bacalhoa, adquirida em 1528 e renovada de acordo com a estética renascentista, ou até a Casa dos Bicos, inspirada na casa dos Diamantes de Ferrara. Podíamos lembrar, fá-lo-emos adiante, a ida de bolseiros para Itália – Duarte Coelho, antes de 1529, e Gonçalo Bayão, antes de 1547 – e a vinda de arquitectos italianos a Portugal. Inquirir as fontes, ouvir os intervenientes, torna-se uma tarefa necessária.

Julgamos, contudo, ter demonstrado que o Renascimento italiano exerceu uma influência fundamental no gosto português e numa certa forma de mentalidade, tanto quanto as preferências flamengas e até alemãs.

Em conclusão: adere-se à Itália por ostentação, adere-se à Flandres por devoção” (MARKL, PEREIRA, Lisboa, Publicações. Alfa, 1986, Vol. 6 História da Arte em Portugal, O renascimento, Introdução, p. 24)

Se, de início, é mais intensa a relação política e cultural de Portugal com os países setentrionais como a Flandres, não deixa, no entanto, de ser da maior importância o contacto continuado com os estados transalpinos, cujos interesses económicos se mantêm centrados à volta do Mediterrâneo, não obstante as viagens dos descobrimentos e a deslocação do centro geográfico, político e económico para a área do Atlântico, que demonstram ser incontornáveis. Estados como Veneza, Génova, Nápoles, potências igualmente dependentes do comércio marítimo, constituem-se importantes interlocutores naturais.<sup>162</sup> Os estados pontifícios são, por outro lado, e por razões históricas, políticas e religiosas (desde a fundação), uma referência ideológica e

---

<sup>162</sup> Cf. Viterbo, Sousa; 1898, p.40, 41 (Trabalhos Náuticos dos Portugueses nos séculos XVI e XVII)

politicamente obrigatória, com os quais uma estreita e continuada relação diplomática se mantém indispensável. É sobretudo com o progressivo aumento de interesse na esfera do Mediterrâneo e, sobretudo, com os olhos postos nos territórios de Marrocos e do Norte Africano, que se pode sentir um incremento do contacto de Portugal, uma potência mundial em expansão, com a Península Italiana e a sua cultura inovadora (DIAS, 1992: 273 -278).<sup>163</sup> São dessa época as famosas embaixadas como a de Tristão da Cunha (c. 1460 – c. 1540)<sup>164</sup> ao papa Leão X.

“Ainda no que toca às relações artísticas entre Portugal e Itália, anotem-se artistas lusos em terras transalpinas e, voltando ao círculo de D. Frei Gomes, há que ter em conta o pintor João Gonçalves, que estava radicado em Florença. Chegou à cidade do Arno em Maio de 1436, e regressou a Lisboa em 1438 ou 1439. Mas na Itália, fizeram carreira pintores que não voltaram à pátria: Álvaro Pires de Évora, sobretudo em Siena, e Luís João, na cidade de Pisa. Outros artistas houve que partiram para aperfeiçoarem a sua arte e que, volvidos anos, regressaram, mais actualizados, com melhor técnica e novas ideias e, nalguns casos, com alguma obra de qualquer artista transalpino na bagagem, mas que não poderia deixar de ser coisa pequena. O mais famoso de todos, e que em Roma beneficiou da protecção de personalidades ilustres, Francisco de Holanda, conseguiu, como ele próprio diz nos seus escritos, um livro de Sérlío, acabado de imprimir, desenhos e muitas gravuras. Não é provável que os bolseiros régios ou outros artistas que demandaram terras além-fronteiras tivessem capacidade económica para adquirir objectos valiosos ou conseguissem fama e notoriedade suficiente, a ponto de serem presenteados pelos próprios autores de mérito.

Temos notícia de permanência e do seu estudo em Itália, entre outros, de Duarte Coelho e Gonçalo Bayão, o primeiro antes de 1529, e o segundo em época anterior ao ano de 1547; eram ambos arquitectos. Dentre os pintores destacam-se António Campelo, Gaspar Dias e Amaro do Vale.

Itália atraiu os portugueses, fossem artistas ou encomendantes, e os ecos da arte italiana fizeram-se sentir fortemente e, em particular, durante o século XVI.” (DIAS, 1992)<sup>165</sup>

É para Itália que as atenções se viram quando, de algum modo, nos pretendemos referir ao conceito de cultura ocidental europeia. As razões são em primeiro lugar antigas, mas nem por isso são menos tradições culturais e históricas. Fazem dela parte o longínquo legado do Império Romano com as suas leis, o seu contributo linguístico, a sua arte. São as razões religiosas. O cristianismo adoptado pelo Império depois de Constantino I e que irá dominar espiritual e ideologicamente toda a Idade Média. A Cúria romana e o Vaticano que estabelecem um vínculo forte entre os vários países europeus, tributários de uma cultura e de tradições culturais que os ligam para além das suas eventuais dissensões políticas mais imediatas e terrenas. É Roma que serve de exemplo e padrão a imitar, a reis e a imperadores. Roma une nas cruzadas contra o “outro”, o infiel, o muçulmano ou o turco. Este traço de união, a religião, a língua, as leis... um passado

<sup>163</sup> Dias, Pedro, in *No Tempo das Feitorias*, AAVV, Vol.1, pp.273 – 278 com bibliografia

<sup>164</sup> Cavaleiro do Conselho d’el-Rei D. Manuel I foi o 1º Vice-rei da Índia Portuguesa

<sup>165</sup> Dias, Pedro, *ibidem*

com base em certas representações simbólicas como as manifestações artísticas, contribui fortemente para a exclusão do “outro”.

Costuma definir-se este espaço geográfico como o da Cultura Ocidental, cultura que se baseia no legado da Antiguidade Greco-Romana, à qual se sobrepôs a religião judaico-cristã. Foi sobretudo com o Império Romano que a cultura helénica se preservou e se difundiu, quando este leva a sua língua e civilização até aos confins dos mares do Norte e, num primeiro momento, passa pelo Médio Oriente e o Norte de África, à bacia do Mediterrâneo. Mediterrâneo esse e, mais propriamente o Médio Oriente, onde surge a doutrina e a religião monoteísta que irá substituir o panteísmo clássico. Se Roma foi a capital de um enorme Império, ela teria, mais tarde, em Jerusalém e Constantinopla centros de atracção do culto rivais.

Roma assume de novo o seu papel espiritual e culturalmente central. É dela que irradia a imagem ou modelo a partir do qual se irão orientar ou inspirar as academias de arte de toda a Europa (Pevsner, 1940). É aí que se encontram as fontes de inspiração e os modelos. Roma, cidade eterna, é garante e guardiã do berço da civilização ocidental. Todos os caminhos levam a Roma, frase feita válida também, e especialmente, para o artista, seja ele pintor, escultor ou arquitecto. Será o verdadeiro grande atelier. Quem quiser aprender as artes do desenho, arquitectura, pintura, escultura deverá aprendê-las em Roma. Na base destas três artes, entretanto elevadas no seu estatuto social, encontra-se o primado do desenho e, através da sua ligação à geometria, à perspectiva e à anatomia, faz-se a aproximação da arte às ciências, no seguimento dos ideais expressos em Alberti, Vasari e também reflectidos nos escritos de Giovanni Paolo Lomazzo (1532 – 1592), pintor e tratadista, bem como de Federico Zuccari (1542/3 – 1609), primeiro director da Academia de San Luca em Roma (1593).

## **2.2. A Viagem e o registo gráfico**

O conceito de desenho, tal como o concebemos, está ligado a um complexo de circunstâncias históricas e culturais, que coincidem com a gradual mutação ou reformulação do papel do artista na sociedade tardo-medieval (século XVI), bem como com a alteração do estatuto do próprio artesão (que se torna artista) e da sua actividade ou produção, que ganha novos públicos e clientes. Até aí, o desenho tem apenas como

principal função estruturar a obra, assegurar-lhe os necessários contornos ou configuração, seja na ilustração ou iluminura, seja na preparação de pinturas sobre retábulos, cartões para tapeçarias, vitrais, etc. Uma vez cumprida essa tarefa, o desenho é normalmente apagado ou descartado, excepto para o caso em que possa vir ainda a servir em posteriores aplicações, tal como já referimos, através de cópia, sendo para tal coligido em livros de modelos ou de padrões, para apresentação de ideias a clientes, como exemplos para cópia por aprendizes, ou para pura e simples transferência em várias aplicações (vide supra, Parte I). Na grande maioria das vezes, a reutilização do mesmo desenho acaba na sua exaustão material.

É com o Renascimento e os ideais humanistas, com a progressiva laicização do conhecimento e da arte que, aos poucos, se vai afirmando a figura do artista como criador individual e independente, inspirado superiormente e com a ambição de ascender no seu estatuto social. Inventar, descobrir deixa de ser um atributo exclusivamente atribuível a Deus através do estrito respeito pelas Escrituras e pela Bíblia. O ser humano como a criação mais perfeita de Deus e feito à sua imagem, passa a assumir a responsabilidade de criar, inovar ou descobrir, seguindo a iniciativa ou curiosidade individual, libertando-se de anátemas associados a heresias ou ao pecado (*stultitia*). O poder religioso começa a enfrentar a ascensão de uma nova classe burguesa cada vez mais culta e letrada.

A descoberta de novos mundos, acompanhada por uma mudança no modo de o gerir de formas economicamente mais eficazes, com o emergir de um jovem e forte sistema capitalista, aliado à difusão do conhecimento pela imprensa e pela gravura, fundam inevitáveis modificações na percepção, observação e registo ou descrição desse mesmo mundo novo. Uma cada vez maior circulação dos artistas, sobretudo oriundos do Norte da Europa ou de países periféricos, em direcção aos mais importantes centros de difusão cultural italianos, vai promover o confronto entre sensibilidades e modos de ver do Norte e do Sul bem expresso nas palavras que Francisco de Holanda atribui a Miguel Ângelo nos Diálogos de Roma (Primeiro Diálogo).

Em 1508, Mabuse<sup>166</sup> (Jan Gossaert) (1478 – 1533) acompanha Filipe de Borgonha, filho bastardo de Filipe, o Bom, e futuro bispo de Utrecht, na sua missão a Itália junto do

---

<sup>166</sup> Nome adoptado, a partir da sua cidade natal Maubege, pelo artista Flamengo com obra e influência na

papa. Segundo Vasari e Lodovico Guicciardini (1521 – 1589), Mabuse aproveitou para estudar, em Itália, os frios e polidos trabalhos do círculo de Leonardo.<sup>167</sup> Apesar disso, a sua visão mantém-se, no entanto, demasiado arreigada à tradição dos irmãos Van Eyck (Hubert van Eyck, 1366 – 1426, e Jan van Eyck, 1390 – 1441), no seu minucioso realismo, mostrando-se distante da perspectiva e da anatomia propostas pelos artistas renascentistas italianos. Será sobretudo com Jan Van Scorel (1495 – 1562), que terá aprendido com Mabuse, que se dará o passo decisivo na introdução nos países do Norte dos valores italianos e da moda ou necessidade de viajar para a Itália, tendo Roma como principal destino. Scorel parte, por volta de 1518, numa longa peregrinação de Utrecht à Terra Santa, com passagem pela Àustria, Veneza, Roma, cidade a que regressa por volta de 1522, ano em que um compatriota seu, Adriano VI sobe ao trono pontifício. Tornando-se pintor do Vaticano, instala-se no Belvedere, herdando o lugar de Rafael. Scorel estuda Rafael e os artistas do seu círculo, particularmente Polidoro Caldara (1495 – 1543), mais conhecido como Polidoro da Caravaggio, mas também Miguel Ângelo e a Antiguidade. De volta à sua terra natal (1524) havia plenamente assimilado a lição da arte Renascentista romana.

Apesar da forte influência exercida por casos como Andrea Mantegna (1431 – 1506) ou Jacopo de Barbari (1440 – 1516), artistas italianos, sobre artistas do Norte da Europa, através de Martin Schongauer e Albrecht Dürer, foram, mais tarde, sobretudo Marcantonio Raimondi (1480 – 1534) e Giulio Romano<sup>168</sup> (1499 – 1546), artistas do círculo de Rafael, que contribuíram para o alargamento dessa influência através do desenho e da sua obra gravada.

De impacto igualmente profundo, foram os cartões pintados por Rafael<sup>169</sup> (1516) e levados para Bruxelas para a execução das tapeçarias encomendadas pelo papa Leão X, ao atelier de Pier van Aelst (1502 – 1550). Como nos diz a historiadora Nicole Dacos, estes cartões permaneceram com os tecelões, como era da tradição, provocando um

---

pintura em Portugal. Cfr. SERRÃO, Vítor; DIAS, Pedro.

<sup>167</sup> Ver Vasari a este propósito quando se refere, na sua segunda edição das *Vita...*, aos artífices do Norte da Europa.

<sup>168</sup> Cujo verdadeiro nome era Giulio Pippi, foi pintor e arquitecto e um dos principais assistentes de Rafael, tendo, após a morte deste, recebido como herança uma pequena fortuna que incluía óleos e esboços em carvão.

<sup>169</sup> Os cartões pintados por Rafael, em 1515-16, representando os actos dos apóstolos são 7 de uma série originariamente de 10, hoje à guarda do Victoria & Albert Museum, em Londres.

enorme choque entre os artistas do Norte que, de uma forma muito directa, tomaram contacto com a arte romana de Rafael (DACOS, 2004:14).

A cultura clássica, patente nos cartões de Rafael, foi um importante estímulo para a necessidade que os artistas do Norte, nomeadamente dos Países Baixos, sentiam em partir em viagem para Roma, para um contacto directo com essa cultura.

Não sendo Rafael um gravador, a sua obra foi frequentemente difundida pela cópia dos seus desenhos, sobretudo através da acção de continuadores seus como Giulio Romano e o gravador Marcantonio Raimondi, este último, consciente da enorme força da difusão através da gravura, sobretudo da obra de Dürer, não hesita também em copiar algumas das matrizes do mestre alemão.

A estampa ou gravura é o novo meio privilegiado na difusão da imagem e de novas maneiras de fazer. Para além disso, a estampa torna-se uma mercadoria e um bem colecionável, sendo muitas vezes um modo de vida que complementa a actividade do pintor e do escultor. É também aplicada na edição de livros e incunábulo, tornando-se assim uma importante fonte de rendimentos, criando oficinas e os seus especialistas, que trabalham num sistema apropriado de colaboração e com uma hierarquia funcional.

A atracção dos artistas dos Países Baixos pela Itália, a partir dos primeiros decénios do século XVI, é significativa. Muitos são os que partem para uma viagem que os leva para além dos Alpes, levando muitos a estabelecerem-se definitivamente em Roma, vivendo da pintura, (sobretudo paisagem, género considerado menor) e formando verdadeiras comunidades.<sup>170</sup> Muitos destes pintores profissionais tornam-se, por sua vez, mestres de jovens aprendizes que para aí se dirigem, ora na procura de emprego ou novos mercados, ora para o estudo e aperfeiçoamento subsidiado, para o aplicar nos seus países de origem.

### **2. 2.1. Desenho de antiguidades – Maarten Heemskerck**

Discípulo de Scorel, em Haarlem, o pintor holandês Maarten van Heemskerck (1498 – 1574), impaciente por contactar directamente com a cultura clássica já patente na obra do mestre, parte, em 1532, em viagem, visitando todo o Norte da Itália para se

---

<sup>170</sup> Tanto em Roma, com o grupo “De Bentvueghels”, como no regresso, com as associações de pintores que partilharam da experiência da passagem por Roma, como a “Sociedade dos Romanistas”

estabelecer finalmente em Roma. Portador de valiosas credenciais, entra em contacto com importantes colecionadores, não perdendo tempo, realiza inúmeros desenhos a partir de ruínas e monumentos antigos de Roma, de que fará uso frequente na sua pintura no regresso ao seu país.<sup>171</sup> Dois álbuns guardados em Berlim mostram-nos mais de oitenta folhas com esboços realizados durante os seus passeios por Roma, privilegiando sobretudo a escultura antiga: o Laocoonte, o Nilo, o Apolo, o Torso, os Dioscuros do Quirinal, a estátua equestre de Marco Aurélio e muitas outras que, por vezes, repete de diversos ângulos ou pontos de vista diferentes. Heemskerck desenha também vistas de bairros inteiros de Roma, onde integra monumentos carismáticos como o Fórum Romano, o Capitólio, o Coliseu, o Arco de Constantino, o Septizonio ou o Arco de Tito, entre muitos outros.

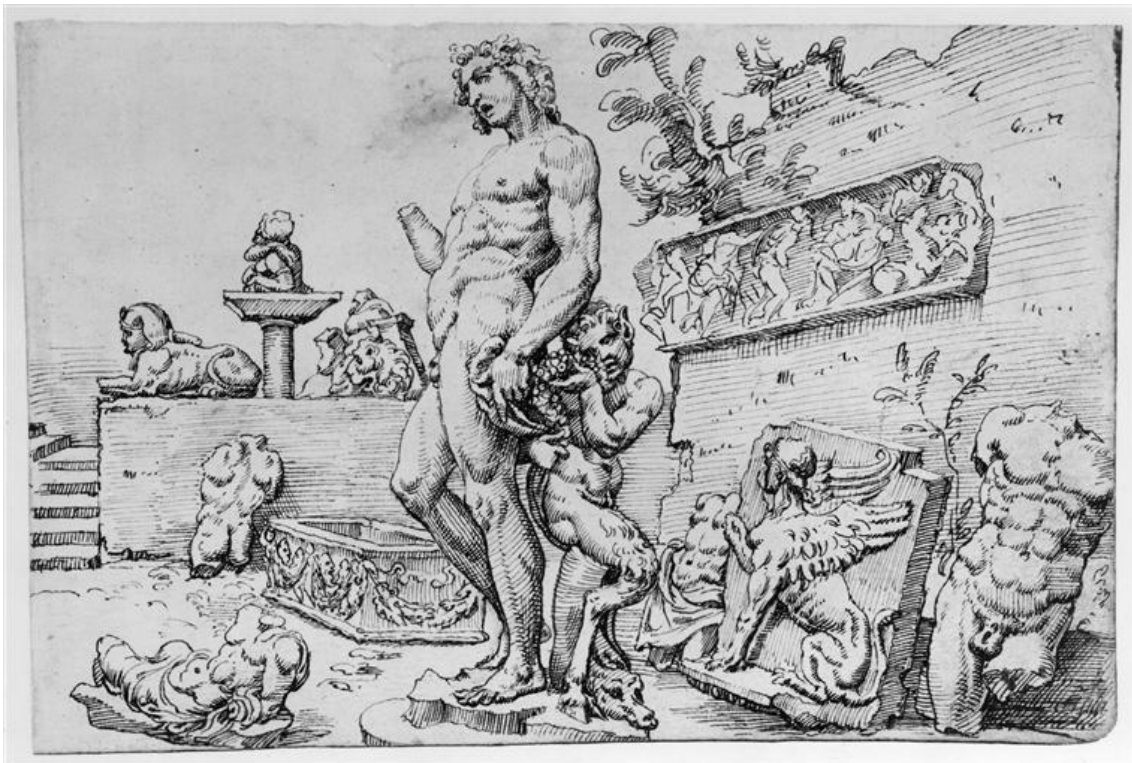


Fig. 30 Maerten van Heemskerck, Vista das antiguidades Galli com o Baco de Miguel Ângelo, do álbum atribuído a Maerten van Heemskerck, I, fol. 72 r, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlim

Mas, como nos diz Nicole Dacos, não devemos pensar que estes desenhos são executados “do natural”. Trata-se de estudos passados a limpo, trabalhados a partir de esboços ou croquis, esses sim feitos no local, mas entretanto desaparecidos (Dacos,

<sup>171</sup> Maarten van Heemskerck, *Römische Skizzenbücher*; ed. Chr. Hülsen u. M. Egger, Berlin, 1913

2004: 78). Alguns desenhos mostram mesmo audácia na composição como, por exemplo, uma vista longínqua do Coliseu com um capitel em primeiro plano ampliado para acentuar o efeito de perspectiva (álbum I, fol. 28v; Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz). Não se encontram entre estes desenhos estudos ou cópias a partir dos Renascentistas ou contemporâneos, que sabemos terem exercido uma influência tão determinante na evolução artística de Heemskerck, muito provavelmente terão sido relegados para outro tipo de suportes ou colecções.

De regresso ao Norte dos Países Baixos, Heemskerck irá destronar o seu mestre Van Scorel como primeiro pintor. Continuará a frequentar círculos de humanistas e aceitará encomendas de variadíssimos géneros e temáticas: religiosas, mitológicas, alegóricas, retratos, paisagens onde nunca faltam as referências romanas. Irá igualmente fornecer desenhos para serem passados a gravura onde pontuam invariáveis referências à antiguidade ou a monumentos como o Coliseu, que parece privilegiar e que fará parte da famosa série das Sete Maravilhas do Mundo gravadas por Philips Galle (1535 – 1612).<sup>172</sup> O Coliseu é também motivo principal num auto-retrato que o mostra duplamente representado como figura principal e no papel do desenhador do próprio monumento.<sup>173</sup>



Fig. 31 Maerten van Heemskerck, Auto-retrato, 1553; óleo sobre tela, 422 x 540 mm; Cambridge, Fitzwilliam Museum

<sup>172</sup> Mestre da Gravura holandesa, publicou entre outras, em 1586, a obra alegórica “Prosographia”

<sup>173</sup> Auto-retrato frente ao Coliseu, 1553; óleo sobre tela, 42,2 x 54 cm; Cambridge, Fitzwilliam Museum

## 2. 2.2. Desenho de reportagem – Jan Vermeyen

Jan Corneliusz Vermeyen (1500 – 1559), pintor da corte de Maria da Hungria (1505 – 1558), aluno de Jan Mabuse (1478 – 1532)<sup>174</sup> é chamado por Carlos V para o acompanhar como pintor durante a excursão a Tunes, em 1535, com o fim de registar o empreendimento como um feito à antiga romana. Desses registos, presumivelmente feitos durante a campanha, Vermeyen elaborou os cartões para uma monumental série de tapeçarias, hoje em dia nos Palácios Reais de Espanha e aos quais deve essencialmente a sua fama, neles se tendo auto-representado várias vezes em pleno acto de registar o acontecimento, acompanhado por um assistente (provavelmente o pintor Hermanus Pósthumus (c. 1512/13 – c. 1566/88), segundo Nicole Dacos) e que pretende reafirmar a fidelidade do que regista e conferir verosimilhança à representação. A tomada de Tunes pouco mais se tratou do que de um acto de propaganda, uma excursão punitiva ao corsário Barbarossa (Khair ad-Din Pacha, 1478 – 1576) envolvendo meios que excediam, em muito, o investimento estritamente necessário. Tratou-se da primeira intervenção militar de Carlos V em campo de batalha, tendo sido a preparação desta destinada a conferir à campanha a aparência espectacular de uma verdadeira cruzada (fora do tempo), reunindo forças de vários países aliados do Império.<sup>175</sup> Carlos V chamou, para seguirem na sua comitiva, cronistas, historiadores e artistas para registarem e celebrarem um feito como um êxito que pretendia à partida garantido.

---

<sup>174</sup> Nome adoptado pelo pintor flamengo Jan Gossaert ou Jennyn van Hennegouwe

<sup>175</sup> Portugal participa neste esforço guerreiro com a presença do Infante D. Luís, irmão de D. João III, que disponibilizou também um considerável número de navas da sua frota, entre as quais o galeão S. João Batista (Botafogo), na época o mais poderoso navio de guerra do mundo, que desempenha um papel importante na tomada do porto da Goleta. Tanto o galeão como o Infante português estão figurados na tapeçaria. Outro interveniente nesta campanha é D. João de Castro que faz parte, com Francisco de Holanda, do círculo de amizade do Infante D. Luis.



O pano de fundo é uma paisagem que remete de novo para o combate aparentemente às portas de uma cidade do Norte de África, caracterizada por algumas palmeiras e pela indumentária das figuras que combatem ao longe.

As tapeçarias e os cartões que lhes estão na origem e que se guardam actualmente em Viena na Áustria denotam, para além da sua função de narrar detalhadamente os acontecimentos, a importância que o artista deu à forma de representação do espaço, adoptando um ponto de vista ou uma perspectiva aérea, que confere ao todo fortes características de representação topográfica ou paisagística.

### **2. 2.3. Exemplo português – Francisco de Holanda**

Em Portugal, sobretudo na época de D. João III (1502 – 1557), a recepção das ideias humanistas e da Reforma não deixa de ter os seus ecos, com a presença de intelectuais letrados como Nicolau Clenardo (1493 – 1542) ou intelectuais italianizantes como André de Resende (c. 1500 – 1573), ultrapassando o factor da situação geográfica, distante e periférica, realidade essa compensada pela expansão marítima e pelo interesse e curiosidade que esta desperta nos outros povos, mas também pela tradicional ligação comercial e cultural a norte dos Alpes, mais especificamente com a Flandres e a Alemanha, de onde, já há algum tempo, nos chegam figuras determinantes na difusão de novas tecnologias e ideias.<sup>177</sup>

O facto de Baldessare Castiglione (1478 - 1529) ter dedicado o seu livro, *O Cortesão*,<sup>178</sup> a D. Miguel da Silva (Évora, 1480 - Roma, 1556), bispo de Viseu, no qual vê a figura do perfeito cortesão, não deixa de dar uma imagem significativa das contradições sentidas na recepção das novas ideias no nosso país (DESWARTE, 1989).

D. Miguel da Silva, figura controversa, sobre a qual recairá a perseguição implacável de D. João III, terá contribuído para a introdução de muitas figuras portuguesas nos círculos intelectuais de Roma. Francisco de Holanda não terá certamente sido uma

---

<sup>177</sup> Como o tipógrafo Valentim Fernandes (? – 1518), o navegador e cosmógrafo Martin Behaim (1459 – 1507) nos reinados de D. Manuel I e D. João II.

<sup>178</sup> Uma das obras de maior difusão, divulgação e influência do espírito cortesão renascentista, traduzida em várias línguas e lida um pouco por todo o espaço europeu do século XVI. Os Diálogos de Roma de Francisco de Holanda deixam entrever uma forte influência e inspiração nessa obra. O livro não seria certamente estranho a Holanda, muito provavelmente introduzido nos círculos intelectuais e cortesões romanos pelo próprio D. Miguel da Silva.

excepção, apesar de nunca referir o incómodo bispo na sua obra, por motivos óbvios. Holanda é enviado como bolsheiro de D. João III, integrando a comitiva diplomática de D. Pedro de Mascarenhas junto do Papa Paulo III (1468 – 1549).

“Sendo eu de idade de XX anos me mandou El Rei vosso avô a ver Itália e trazer-lhe muitos desegnos de cousas notaueis della”  
(Francisco de Holanda; *De quanto serue a Sciencia do Desegno*, fol. 47.v)

ou

“mas por não ser ingrato ha gloriosa memoria del Rey vosso avô que DEUS tem, que me mandou sendo eu moço a Italia ver e desegnar as fortalezas e obras mais jnsignes e jlustres della”  
(Francisco de Holanda; *Da fabrica que faleçe ha Cydade de Lysboa*, fol.3)

e ainda no seu famoso “*Da pintura antiga*”:

“E a Vós, muito Glorioso e Augusto Rei e Senhor, dou eu outras tantas graças pola ajuda que ategora me tem dado (mandandome ir ver Italia) em bens que, inda quando se a náu alagasse, e a cidade saqueada steuesse ardendo, eu posso sem empedimento de carga leuemente comigo trazer a nado, ou passeando, que estas são as póprias riquezas em que mais se pode confiar a vida, as quais nem a tempestade eniqua da fortuna, nem a mutação das republicas e estados, nem as calamidades da guerra lhes podem empecer, porque dizem que o saber é só de todos os que em nenhuma alhea patria é estrangeiro, nem o que perdido os criados e conhecidos é prove de amigos...”  
(Francisco de Holanda - *Da pintura antiga*, Livro primeiro, Prólogo)

Os círculos intelectuais e letrados não ficaram imunes ao fascínio e poder de atracção exercidos pela Itália e o Renascimento Italiano com a difusão e as diferentes recepções do movimento humanista através de praticamente todo o espaço Europeu. A prová-lo estão as contribuições e as redes de cumplicidade ou conveniência que se estabeleceram entre intelectuais, poetas, artistas, dignitários e diplomatas. Sá de Miranda, Gil Vicente, Grão Vasco, o bispo de Viseu, Francisco de Holanda, Camões para somente citarmos alguns nomes que parecem, de um modo mais ou menos próximo, relacionar-se com uma obra que foi marcante na época e que serviu de programa para a formação desta nova figura do cortesão erudito.

O fluxo de artistas portugueses e espanhóis para Itália e o reflexo ou o impacto que tal prática poderá ter exercido nas artes plásticas na Península Ibérica têm vindo a ser reavaliados pela mais recente historiografia (MARKL, SERRÃO, DACOS, SALDANHA, CAETANO), aprofundando o impacto do maneirismo em Portugal e a sua especificidade. Portugal e Espanha encontram-se no auge da sua expressão imperial, o que não deixa de ter reflexos na sua vida cultural.

O pouco que se sabe da biografia de Francisco de Holanda é-nos transmitido em parte a partir dos seus escritos (Elias Tormo, 1942; José Stichini Vilela, 1982: 10, Angel González Garcia, Imprensa Nacional - Casa da Moeda 1983). Sabe-se que foi moço do Infante D. Fernando e do Infante D. Afonso na sua adolescência até à sua partida para Itália (1538), deprendendo-se que tenha feito parte dos círculos intelectuais ligados à corte em Évora, para onde esta se tinha mudado. A cidade vive um verdadeiro momento de excepção, atraindo artistas, arquitectos nacionais e estrangeiros. No campo da literatura assiste-se aí, igualmente, a uma intensa actividade, atraindo nomes como Nicolau Clenardo (1493/4 – 1542) e André de Resende (c. 1500 – 1573), D. João de Castro (1500 – 1548), entre outros letrados abertos às novas correntes humanistas.

É neste ambiente que se forma e desenvolve Francisco de Holanda. A sua amizade com André de Resende ficará inscrita no seu poema *De vita Vicentii*, onde este o compara com Apeles, *juvenis, admirabili ingenio, & Lusitanus Apelles*.

Não existem indicações precisas sobre a formação artística de Holanda, apenas podendo conjecturar-se a partir do facto, relatado pelo próprio, de ter dado os primeiros passos, como artista, com o seu pai António de Holanda (1480/1500 - ?),<sup>179</sup> iluminador de renome (*Da Pintura Antigoa*). Os conhecimentos que revela em *Da Pintura Antigoa*, dão-nos indicações suficientes para concluir que tenha beneficiado desse treino específico antes da sua viagem a Itália e da qual resultariam os seus *Desenhos das Antigualhas*.

O historiador Elias Tormo considera *Os desenhos das antigualhas que vio Francisco d'Ollanda* (1539 – 1590), obra desenhada de Francisco de Holanda a partir da sua experiência italiana, um códice-álbum (Tormo, 1940: 5), a ela se referindo o próprio artista-autor com deferência na sua escrita (*da Pintura Antigua*).

“ (...) a fines de 1537, en sus veinte años de edad poco más o menos, se vino en pensar por el nuevo Monarca Dom João III (el primogénito de Dom Manuel I) en pensionar-le, por lo visto cumplidamente, para que saliera de la patria portuguesa y atravesando Castilla y Aragon (Barcelona), llegara a Itália a completar sus estudios artísticos y humanísticos, residiendo allí, como residió, singularmente en Roma, por lo menos cosa de dos años; los años decisivos de su vida, muy excelentemente aprovechados.” (TORMO, 1940:6)

---

<sup>179</sup> Francisco de Holanda é filho do famoso pintor miniaturista dos reis de Portugal (António de Holanda), nascido nos Países Baixos. Terá sido o contexto em que nasce que ditará o seu futuro como artista que, tal como o seu pai, se mantém ligado aos círculos da corte portuguesa.

Francisco de Holanda regressa como um verdadeiro arauto das novidades romanas em Portugal, distanciando-se do gosto gótico (holandês e flamengo) que caracterizava a geração anterior, mas que, não obstante, tão relevantes obras nos houvera legado do tempo de D. Manuel, *o Venturoso*, e que se mantinha, ainda assim, presente.

Tormo não deixa de entrever, no gesto magnânime do apoio mecenático a este tipo de viagens culturais, razões de carácter mais pragmático, com veladas intenções políticas e de estratégia militar. Seria principalmente para o estudo da nova arte das construções militares, nascida e em desenvolvimento, precisamente em Itália, que Francisco de Holanda teria sido incumbido de uma tão longa e dispendiosa viagem. Esta “*inteligência*” trazida por Holanda teria aplicação directa na edificação de fortalezas no Norte de África (Mazagão), na posse dos portugueses desde 1528 e que, aliás, não abandonariam até 1769:

“o português correu grave risco de prisão e de uma pena grave maior, tomado como espião na ocasião em que fazia o desenho da fortaleza de Pesaro. Espião certamente que não; porque a política portuguesa vivia de facto afastada de todo do Mediterrâneo (ela, a Senhora, a razão única, do Atlântico Ocidental e do Pacífico: com o novo monopólio do comércio do Ocidente, desviado pelos portugueses de todos os velhos caminhos) e para nenhum estado de Itália, nem na generalidade do Mediterrâneo, era Portugal motivo de suspeita ou de alarme. Mas era evidente que a nobre evolução da arquitectura renascente coincidiu cronologicamente, como que por acaso, com a evolução guerreira da arquitectura militar defensiva, e mesmo que não se recorde tanto, é um facto generalizado, e sem caso de excepção, que os grandes arquitectos (e arquitectos/escultores e arquitectos/pintores) dos templos, dos palácios e das luxuosíssimas vilas, foram sempre por sua vez, os grandes renovadores das construções militares, abolindo as altaneiras torres medievais, criando em seu lugar, as novas obras defensivas baixas, as de tiro rasante, as dos bastiões, casernas, (...) tal como os artistas, também os mecenas do belo e sereno das Artes e das Letras do Renascimento foram criadores de fortalezas: Roveres e Bórgias, Estes e Sforzas, Aragones e Médicis; o caso de João III não era senão que idêntico (...) o seu pintor de câmara Francisco d’Ollanda formou-se engenheiro militar em Itália, como eram em Itália os seus admirados amigos pessoais António de Sangallo, o jovem, e Miguel Ângelo Buonarotti” (TORMO, 1940:7,8)<sup>180</sup>

---

<sup>180</sup> “ el portugués corrió grave peligro de prisión, y de mayor grave pena, como espía tratado, com ocasión del dibujo que estaba haciendo de la fortaleza de Pésaro. Espía no ciertamente; porque la política portuguesa vivía de verdad apartada de todo lo del Mediterráneo (ella, la Señora, a la sazón única, del Atlántico occidental y del Pacífico: com el nuevo monopólio del comercio de Oriente, por los portugueses desviado de todo de sus viejos caminos), y para ningún Estado de Itália, ni en general del Mediterráneo, era Portugal motivo de sospecha ni de alarma. Pero era evidente que la noble evolución de la arquitectura renaciente coincidió cronologicamente, como por casualidad, com la guerrera evolución de la arquitectura militar defensiva, y aunque no se recuerde tanto, es un hecho general, y sin excepción acaso, que los grandes arquitectos (y arquitectos-escultores y arquitectos pintores) de los templos, de los palácios y de las villas lujosísimas, fueran siempre, a la vez, los grandes renovadores de las construcciones militares, cancelando las altaneras torres medievales, creando en cambio, las nuevas obras defensivas bajas, las tan chatas del tiro rasante, las de los bastiones, casamatas, (...) Como los artistas, también los mecenas de lo bello y lo sereno del Arte y las Letras del Renacimiento fueran creadores de fortalezas, a la vez: Róveres y Borjas, Estes y Sforzas, Aragones y Médicis; el caso de Joáon III no era sino idêntico (...) su pintor de câmara Francisco d’Ollanda se formo en Itália ingeniero militar, como en Itália lo eran sus admirados amigos personales António di Sangallo el Joven y Miguel Angel Buonarotti.”

Ou como Francisco de Holanda irá pôr nas palavras de Miguel Ângelo no terceiro diálogo dos seus *Diálogos de Roma ou da Pintura Antigoa – Livro Segundo*:

“Além d’isto, serve o debuxar na guerra grandissimamente para mostrar em desenho o sítio dos lugares apartados e feição das montanhas e dos portos assi o das serras, como o das bahias, fortalezas altas e baixas, as muralhas e as portas e o lugar d’ellas para mostrar os caminhos e os rios e as praias e as Alagoas e paúes que se hão de fugir ou passar; para o curso e espaços dos desertos e areias dos mãos caminhos e das selvas e mattos: tudo isto mal entendido, e no debuxo e desenho muito claro e inteligibel, o que tudo são cousas grandes nas empresas da guerra, e que grandemente fazem e ajudam estes desenhos do pintor aos propósitos e desenhos do capitão.” (HOLANDA, 1983: 283,284)

Da viagem de Holanda a Roma existe apenas a entrada de uma única datação que se reporta aos Campos Flegrei, perto de Nápoles, e que é a de Fevereiro de 1540 (fólio 53 recto).

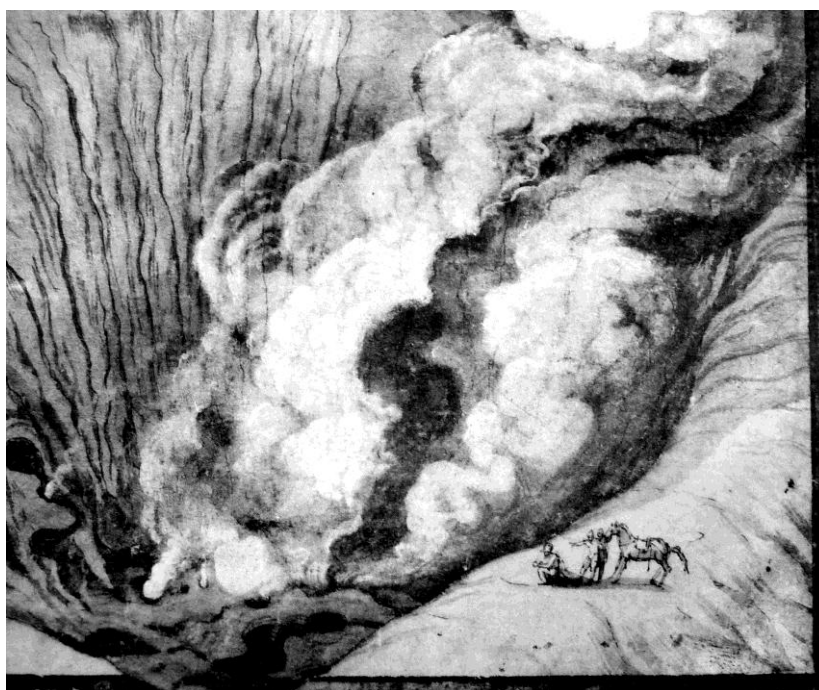


Fig. 35 Detalhe de desenho das Antigualhas, (fólio 53r), com auto-representação de Holanda desenhando na boca de um vulcão. Na legenda escreve: *Horrendas Fauces Averni. Ann. M.D.XXXX. Mens. Februa. Sic. Vidi et Posui* (Trad. Nas horrendas fauces do Averno, no ano de 1540, no mês de Fevereiro. Tal como eu mesmo vi e tal como me coloquei.)

Sabe-se que Holanda parte de Portugal via Barcelona, onde foi recebido pelo Imperador Carlos V. É no Inverno de 1538 que este aí se encontra. Sabem-se ainda mais umas quantas datas precisas que envolvem Holanda, tais como a da morte da Infanta de Portugal, D. Beatriz, Duquesa de Sabóia, que ocorreu a 3 de Janeiro de 1538, que leva ao luto oficial do artista. Sabemos da comunhão que Holanda recebe das mãos do

próprio papa, em Roma, cerimónia que envolve importantes personalidades e dignitários, na Primavera de 1539, e mais notícias de datas não nos chegam desta viagem à excepção das que o próprio Holanda refere nos seus escritos, como os seus encontros com Miguel Ângelo e outras personalidades do círculo de Vitória Colonna. Da viagem de regresso também pouco se sabe. Podemos ainda acompanhar Tormo na sua complexa tarefa de inferir mais dados cronológicos a partir dos próprios desenhos, começando por uma análise da letra que poderá, no entanto, ter sido acrescentada posteriormente à sua execução, como o próprio avisa. As datas de nascimento e morte do papa Paulo III, as do Doge de Veneza, Pedro Lando, e as de Miguel Ângelo, por exemplo, são posteriores à sua chegada. Mais dois casos são: a referência ao encontro de Carlos V com Francisco I, em Maio de 1538, com o desenho da baía de Vilanova de Nisa, no fólio 37 recto dos desenhos das Antigualhas, com legenda não posterior ao desenho e, por fim, a representação da arquitectura acabada da Logetta de Veneza que sabemos ter sido concluída em 1540 (fólio 42 bis verso e 43 recto).

O estudo dos suportes/papéis também são fontes de indicações sobre o progresso do viajante. Tormo procede também a uma análise detalhada: número de fólios, pintados ou desenhados (118), aproveitamento que é o da utilização sistemática de frente e verso do que resultam 59 páginas e, finalmente, a ordem ou arrumação feita por Holanda (TORMO, 1940: 8 – 20).

No estudo, inserido nesta sua edição fac-simile dos desenhos das Antigualhas, Tormo pode concluir (p.10) que Holanda utiliza páginas soltas, mas que se pode, no entanto, entrever que já há um plano, antecipadamente pensado, no modo como executa os desenhos para uma futura ordenação em livro, quando procede à composição de desenhos organizados em dípticos como os que resultam com temas relativos aos trajes das damas de várias regiões (2v e 3), às alegorias a Roma antiga e coeva (3v e 4), às relíquias de Cristo (4v e 5), dos mais importantes monumentos da Roma imperial (5v e 6), das colunas de Trajano e da Antonina (6v e 7), das estátuas em bronze de Imperadores (7v e 8), duas famosas estátuas clássicas (8v e 9), os Dioskouroi do Quirinal (10v e 10 bis), os dois desenhos de Miguel Ângelo na capela Sixtina (11v e 12), as duas partes de uma pintura mural da Domus Aurea (13v e 14), os troféus (14v e 15), as máscaras em discos ou tondos (15v e 16), etc.

Tormo refere-se à paginação algo enganadora e tenta simultaneamente justificar o aparecimento de desenhos sem relação com as antiguidades Romanas, desenhos que teriam sido feitos, muito provavelmente, no local e sem a necessária calma de uma estadia mais prolongada. Esses corresponderão, segundo o autor, a desenhos referentes à viagem de regresso.

“E é aqui que este complexo estudo, aparentemente pouco substancial, nos revela que os desenhos de Moncalieri, Saint-Maximin e Nîmes correspondem à viagem de regresso à Pátria, ou seja, que foram feitos depois da estadia romana; com mais razão, os que foram feitos no reverso das aguarelas, que não se estragavam por serem trabalhados com a pena nos seus reversos, e (na hipótese contrária) os desenhos à pena teriam padecido com a humidade da aguarela, se tivessem sido executados primeiro.” (TORMO, 1940: 11)<sup>181</sup>

A partir do aproveitamento dos reversos das folhas e da sua ordenação, o autor propõe um provável itinerário, e dos dados conclui poder conjecturar a ordem ou a sequência da viagem, o tempo relativamente curto das estadias à excepção da que ocorre em Roma, que é de anos, e de Nápoles e Veneza que são de alguns dias ou mesmo semanas.<sup>182</sup>

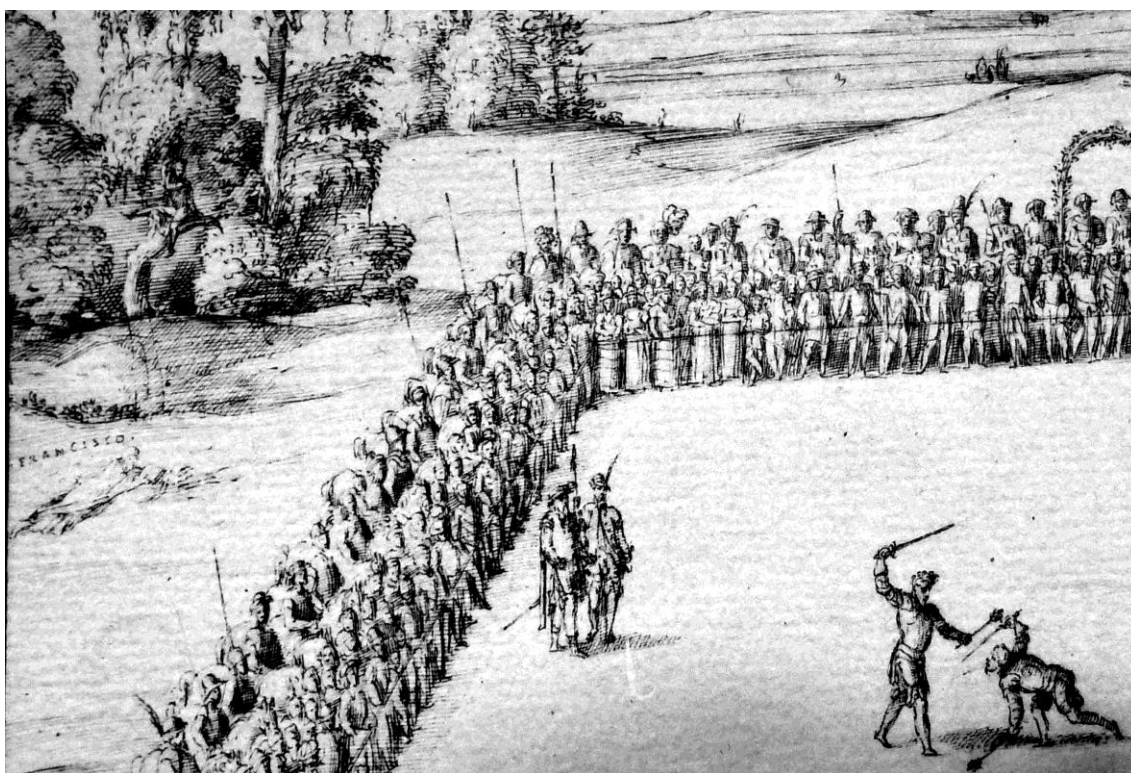


Fig. 36 Detalhe de desenho das Antigualhas, (fólio 50v); Duelo em Moncalieri com auto-representação de Francisco de Holanda desenhando o acontecimento. Holanda identifica a figura do desenhador com a inscrição “Francisco”

<sup>181</sup> “Y he aqui, que este engorroso estúdio, aparentemente insubstancial, nos revela que los dibujos de Moncalieri, Saint-Maximin y Nimes corresponden al viaje de Vuelta a la pátria, es decir, que fueran hechos después de la estancia en Roma; con razon mas decisiva, los hechos al reverso de acuarelas, que no se estropeaban por trabajar a pluma su reverso, y (en hipótesis contraria) los dibujos a pluma hubieran padecido a la humedad de la acuarela, si aquéllos hubieran sido hechos primeramente.”

<sup>182</sup> Francisco de Holanda utilizou como guia de Roma as *Epigrammata Antiquae Urbis* editadas pelo impressor Jacopo Mazzochio (1517) numa edição de 1521.

A viagem de regresso faz-se pelos Alpes, num percurso junto ao mar: Milão, Pavia, Moncalieri, Mont-Cenis e a passagem de França para Espanha (Tormo, 1940: 14).

Tormo afirma, e não há aparente contraditório, ter sido o próprio Holanda a realizar a organização, paginação e encadernação do códice, a partir de folhas soltas que embutiu através de *passe-partouts* sobre folhas maiores. Remete-nos para a sua obra literária, onde encontra ecos do orgulho do pintor em ter trazido esses desenhos de Itália como se fossem as próprias peças ou obras de arte (pp.143, 144 e 145 da edição espanhola). Este códice parece ter sido compilado para uso e consulta pessoal de Holanda. A referência nos textos a desenhos que não aparecem no códice permitem concluir a existência de uma selecção prévia feita pelo pintor antes da encadernação definitiva.

Podemos assim concluir que os desenhos das Antigoalhas resultam como um corpo de documentos gráficos organizados e tratados para assumirem um carácter de maior acabamento ou produto final. Trata-se de um álbum e não propriamente de um caderno de esboços ou de campo que o autor utilizaria no próprio local de recolha. Esse tipo de suporte terá utilizado Holanda, como parece sugerir a partir das suas próprias palavras no primeiro diálogo do seu segundo livro de *Da Pintura Antigoa*, conhecido como *Diálogos de Roma*:

“Que pintura de stuque ou grutesco se descobre por estas grutas e antigoalhas assi de Roma, como de Puzol e de Baias, que se não ache o mais raro d’ellas pólos meus cadernos riscados?” (HOLANDA, 1983: 221)

Francisco de Holanda transmite-nos, através das palavras que atribui a Miguel Ângelo, a famosa passagem que nos dá conta da diferença existente entre um modo de ver e representar o mundo entre os artistas do Norte da Europa, conotados com o gótico e o antiquado, e a maneira nova dos artistas italianos:

“- Muito desejo de saber, pois stamos nesta matéria, que cousa é o pintar de Frandes, e a quem satisfaz, porque me parece mais devoto que o modo italiano (Vittoria Colonna).

- A pintura de Frandes, respondeu devagar o pintor, satisfará, senhora geralmente, a qualquer devoto, mais que nenhuma de Itália, que lhe nunca fará chorar uma só lágrima, e a de Frandes muitas; isto não polo vigor e bondade daquela pintura, mas pola bondade d’aquela tal devoto. A molheres parecerá bem, principalmente às muito velhas, ou às muito moças, e assi mesmo a frades e freiras, e alguns fidalgos desmusicos da verdadeira harmonia. Pintam em Frandes propriamente para enganar a vista exterior, ou cousas que vos alegrem ou de que não possaes dizer mal, assi como santos e profetas. O seu pintar é trapos, maçonerias, verduras de campos, sombras d’arvores, e rios e pontes, a que chamam paisagens, e muitas feçuras para cá e muitas para acolá. E tudo isto para que pareça bem a alguns olhos, na verdade é feito sem razão nem arte, sem symetria nem proporção, sem advertência do escolher nem despejo, e finalmente sem

nenhuma sustancia nem nervo.” (Miguel Ângelo) (Da Pintura Antigoa – Livro Segundo, Primeiro Diálogo)<sup>183</sup>

## 2. 2.4. Desenho de paisagem - Pieter Brueghel

Diz-nos Carel Van Mander<sup>184</sup> (1548 – 1606) no seu Livro dos Pintores (*Het schilder – boeck*),<sup>185</sup> na sua nota biográfica sobre Pieter Brueghel, o Velho (c. 1525 – 1569), que era como se este tivesse “engolido as montanhas e os rochedos na sua viagem através dos Alpes e os tivesse cuspidos de novo sobre as suas telas e painéis”.



Fig. 37 Pieter Brueghel, 1553, Paisagem Alpina, tinta e pena sobre papel, 23,6 x 34 cm, INV 19728 Recto, Museu do Louvre, Paris

Brueghel terá realizado esta viagem, provavelmente por sugestão profissional de Hieronymus Cock<sup>186</sup> (c. 1510 – 1570), pintor e gravador Flamengo, em 1553, tendo daí

<sup>183</sup> Ver a propósito desta passagem, atribuída por F. Holanda a Miguel Ângelo, os comentários e a polémica a que deu origem tratados, por exemplo, em Alpers (*The Art of Describing*) ou Sylvie Deswarte-Rosa (“*Si dipinge col cervello et non com le mani*” – Itálie et Flandres, in Fiamminghi a Roma 1508 – 1608, Bolletino d’Arte, Instituto Poligráfico e Zecca Dello Stato, Libreria dello Stato, 1997; Actas do Convénio Internacional, Bruxelas, Fevereiro de 1995)

<sup>184</sup> Pintor flamengo, poeta e biógrafo, nascido em Meulebeke.

<sup>185</sup> Acabado em 1603 e publicado em 1604

<sup>186</sup> Irmão de Matthias Cock pintor Flamengo nascido por volta de 1509, Hieronymus, um ano mais novo, aliou cedo a pintura à prática do seu comércio e à edição e difusão de estampas e gravuras na sua empresa sediada em Antuérpia, conhecida pelo nome de “Aux Quatre Vents” e que funcionava como um pólo atrator de figuras importantes do humanismo do Norte. Com ele colaboraram entre outras famosas

resultado um considerável corpo de trabalho desenhado e gravado.<sup>187</sup> Tendo ganho fama como pintor e gravador ainda em vida, Brueghel foi sobretudo popularizado pelas suas pinturas figurando camponeses e gente humilde do povo do seu país, mas também pela sua obra gravada em que se aproxima deliberadamente de um antecessor igualmente famoso: Hieronymus Bosch (c. 1450 – 1516). Desde cedo Brueghel encontra-se profissionalmente ligado à elaboração e edição de estampas e gravuras numa próspera empresa editorial (“*Aux Quatre Vents*”) gerida por Hieronymus Cock, mais preocupado com a edição e distribuição comercial de estampas ou gravuras. É, provavelmente, no encargo ou sob influência de Cock que Brueghel parte na companhia do seu amigo e cartógrafo Abraham Ortelius<sup>188</sup> (1527 – 1598) na habitual viagem para Itália, também ele em busca de motivos para as suas gravuras e pinturas, para aperfeiçoamento profissional através do contacto com a “maneira italiana” em voga.

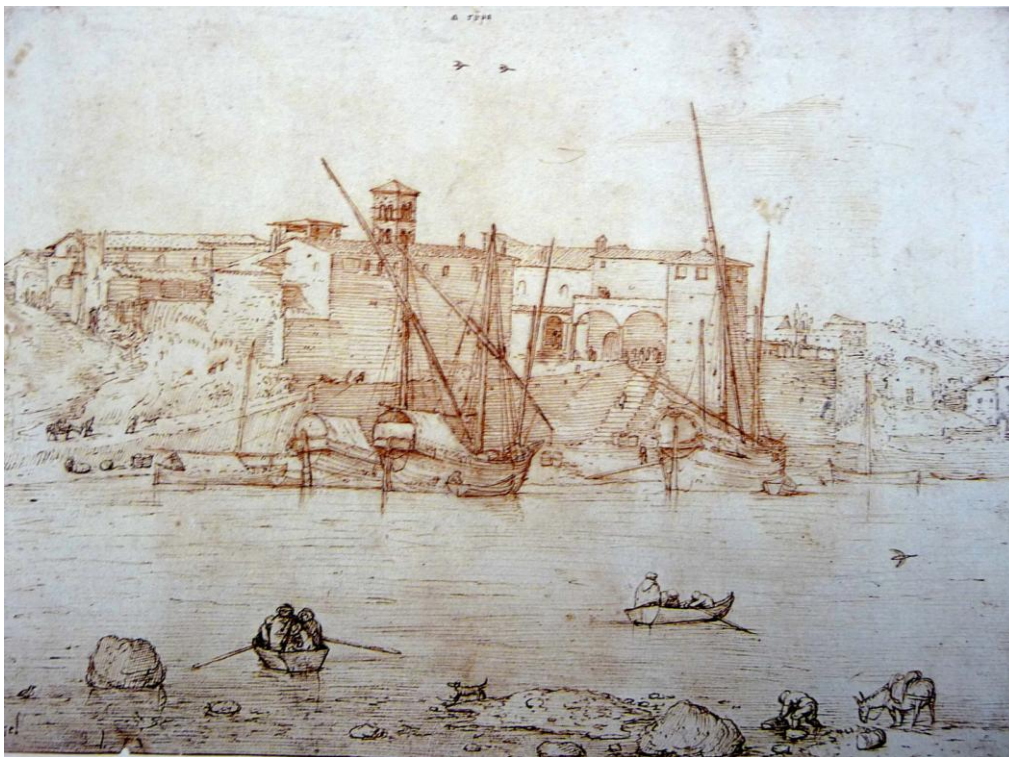


Fig. 38 Pieter Brueghel, desenho de porto de Roma no Tibre, 1553, pena e tinta sobre papel, Coleção Devonshire, Chatsworth

personalidades: Hieronymus Bosch, Pieter Brueghel, o Velho, Abraham Ortelius. Cock também viajou para Itália onde conheceu Vasari e terá sido ele a incentivar Brueghel, o Velho, a fazer também ele essa viagem com o intuito de recolher dados, sobretudo para a gravura. (cfr. Carel Van Mander, 1604 (Henri HYMANS, tradução notas e comentários, 1884, p. 290) e Nadine M. ORENSTEIN, 2001)

<sup>187</sup> Henri Hymans refere duas gravuras e alguns desenhos referenciadas pelo colecionador francês Pierre Mariette e inscritos com a palavra *Romae*. Op cit. P. 299, nota 2.

<sup>188</sup> Popham, A.E. (1931) Peter Brueghel and Abraham Ortelius *The Burlington Magazine* 59: 184-188  
Ortelius ganhou fama pelo seu *Atlas Theatrum Orbis Terrarum* (20 de Maio de 1570), o primeiro atlas moderno contendo 53 mapas.

Pouco se sabe desta viagem para além de alguns desenhos que foi possível identificar com segurança como tendo sido feitos por Brueghel (Hans Mielke, 1996;<sup>189</sup> Nadine M. Orenstein, 2001<sup>190</sup>).

Também no caso de Brueghel, ficamos com a noção da extrema fragilidade que caracteriza o desenho preparatório enquanto objecto, sendo o seu destino muitas vezes a sua dispersão, perda, destruição accidental ou deliberada.<sup>191</sup> No caso de Miguel Ângelo, diz-se que destruiu os seus desenhos, dando-se como explicação para o facto o não querer que as suas ideias caíssem nas mãos de possíveis concorrentes, já em Brueghel, e segundo o que fica registado pelo biógrafo Carel Van Mander, é que muitos dos seus desenhos seriam politicamente comprometedores. Brueghel teria contado com a colaboração da sua mulher para proceder à destruição de grande parte da sua obra como gravador e desenhador, pouco antes da sua morte, na intenção de a proteger de futuros problemas com as autoridades ou com os poderes dominantes.

A ideia que prevalece é que o desenho terá sido para Brueghel indispensável, tal como é natural acontecer com pintores gravadores, como a figura exemplar de Albrecht Dürer, tanto no que respeita à sua utilização instrumental para estudo e modelação, invenção de projectos e ideias (*fantasia*), como na preparação de composições a ser transformadas em edições de estampas e gravuras feitas a partir do natural. O seu estilo será aliás característico por ter esta utilização como finalidade última. Muitas vezes não é o artista que trata da relativamente morosa tarefa de proceder à gravação das matrizes. O trabalho de gravação é exigente, no rigor, na paciência implícita neste trabalho, manualmente exigente e mecânico, dispensando, na prática, qualquer veleidade na invenção ou criatividade. Daí as indicações ou convenções adoptadas, presentes na base do desenho gravado: *invent. delineavit* e *sculptit*, revelando quase sempre o implícito trabalho de equipa ou o concurso de várias mãos para o bom êxito na edição de uma estampa gravada.

Compreendemos assim facilmente como os desenhos originais se tornam em primeiro lugar objectos de alguma cobiça por parte de artistas menos criativos ou menos escrupulosos, que muitas vezes se apropriavam dos desenhos de maior valor, procura e fama, dos mestres. Muitos deles passam de mão em mão, sendo mesmo alterados,

---

<sup>189</sup> Hans Mielke: Pieter Brueghel. Die Zeichnungen (Pictura Nova. Studies in 16th and 17th Century Flemish Painting and Drawing, 2) Turnhout, Brepols Verlag 1996, VIII e 247 pp.; 161 ilustrações a p/b., 15 reproduções de marcas de água.

<sup>190</sup> ORENSTEIN, Nadine M., ed. et all; Pieter Brueghel the Elder: Drawings and Prints, Metropolitan Museum of Art, N.Y., E.U.A. e Museum Boijmans Van Beuningen, Roterdão, Holanda, 2001

<sup>191</sup> No caso de Brueghel, voluntariamente decidida pelo próprio artista.

acrescentados, restaurados, acabando por se tornarem peças de difícil identificação. Outras vezes acontece a cópia de um estilo ou de uma maneira, mais ou menos aberta. Brueghel, ganhou fama, em primeiro lugar e durante muito tempo, de ser um segundo Hieronymus Bosch. Mais tarde, seria ele, por sua vez, a ser imitado no seu modo de desenhar a partir do natural (*near het lieven*), como o demonstram os célebres desenhos de camponeses, durante muito tempo atribuídos a Brueghel e finalmente identificados como sendo da autoria de Roeland Savery (1576 – 1639).<sup>192</sup>

Brueghel terá, provavelmente, preenchido inúmeros cadernos de esboços, na sua viagem a Itália (ROYALTON-KISH, 2001:13-40).<sup>193</sup> Tal como Francisco de Holanda, Brueghel terá contactado e colaborado com Júlio Clóvio,<sup>194</sup> facto que partilham para além da viagem a Roma e do intensivo recurso a cadernos de desenho ou de viagem. Como Francisco de Holanda afirma nos diálogos do segundo livro em *Da Pintura Antigoa*:

“E o que me era sempre presente era o em que poderia servir com a minha arte El-Rei nosso senhor, que me lá mandara, cuidando sempre comigo, como poderia roubar e trazer a Portugal roubados os primores e gentilezas de Itália, do contentamento de El-Rei e dos Infantes, e do sereníssimo senhor o Infante D. Luis.

Dezia eu: que fortalezas, ou cidades estrangeiras não tenho eu inda no meu livro? Que edefícios perpétuos e statuas pesadas tem inda esta cidade, que lhe já não tenho roubado e leve, sem carretas nem navios, em leves folhas? Que pintura de stuque ou grutesco se descobre por estas grutas e antigoalhas assi de Roma, como de Puzol e de Baias, que não se ache o mais raro d’ellas pólos meus cadernos riscados?” (HOLANDA, PA, 1983: 221)

O facto é que tanto de um como do outro, infelizmente, e uma vez mais, como parece ser o destino mais comum a este tipo de pequenos livros, na maior parte dos casos, estes desapareceram ou foram desmembrados e para sempre dispersos ou perdidos.

## 2. 2.5. Caderno de esboços - Pieter Rubens

O pintor Pieter Paul Rubens (1577 – 1640)<sup>195</sup> marcará o fim do Maneirismo e o lançar das sementes do Barroco, no início do século XVII. Também, tanto para ele, como para o seu discípulo Van Dyck, a viagem a Roma foi determinante na sua formação:

---

<sup>192</sup> Pintor da Flandres, discípulo do seu irmão Jacob Savery (1565 - 1603) e de Hans Bol (1534 – 1593)

<sup>193</sup> In *Brueghel the Elder, Drawings and Prints*; ed. Nadine M. Orenstein, New York, Metropolitan Museum of art; New Haven, London, Yale University Press, 2001

<sup>194</sup> Dom Julio de Macedónia nos *Diálogos de Roma* de Francisco de Holanda.

<sup>195</sup> Ver: Rubens and Italy de JAFFÉ, Michael, Oxford, Phaidon Press, 1977; LOGAN, Anne-Marie, New Haven, London, Yale University Press; New York, The Metropolitan Museum of Art, 2005

“Rever os seus trabalhos e estudos realizados durante o período proporcionalmente longo da sua juventude afastado de casa torna-se não só fundamental para a sua biografia, mas indispensável a uma mais extensa e complexa história das relações entre a arte dos Países Baixos e a transalpina que se desenvolve discernivelmente e de um modo quase contínuo desde os inícios do século XV até finais do século XVII.” (JAFFÉ, 1977: 7)<sup>196</sup>

Rubens parte jovem para Itália e fá-lo, aparentemente, por sua própria conta e risco (JAFFÉ: 1977). O seu encontro com Annibale Chiappi (1563 – 1623), o secretário do duque de Mântua, Vincenzo I Gonzaga (1562/9 - 1612) é-lhe providencial para um lugar como pintor flamengo da sua corte.

“Fornecer galerias de retratos, apresentando cópias de obras de arte, e pequenas pinturas de paisagem e outras decorações de encomenda, seria um papel pouco honroso para um jovem artista em ascensão em Itália: mas, na visão expressa por Francisco de Holanda no seu primeiro diálogo de Roma, fornecida por uma autoridade não menos importante que um Miguel Ângelo, aos flamengos faltava-lhes a ousadia, substância e vigor, não podendo assim aspirar às honras da pintura de história.” (JAFFÉ, 1977: 9)<sup>197</sup>

São-lhe conferidas, para além disso, funções de curadoria do riquíssimo espólio, tanto de antiguidades, como de pinturas de mestres seus contemporâneos. Um património de importância considerável, mesmo tendo em conta o espólio do Vaticano, em Roma. Rubens convive com o antigo, copia, contacta e cuida o que de melhor se faz em termos de pintura e escultura coeva. Para além disso, tem acesso às coudelarias do duque: não descuidando o exercício equestre, viaja. Visita Bolonha, Parma, Modena, Treviso, Vicenza, etc.

Incumbem-no igualmente de missões diplomáticas à Inglaterra, de Carlos I, a Espanha, rica em obras de mestres colecionadas por Carlos V e Filipe II - Ticiano, Rafael, Pompeo Leoni, etc.

No regresso a Itália, a passagem por Génova irá ser igualmente determinante para o resto da sua vida, sob vários aspectos, não sendo sobretudo de menosprezar o do contacto com o agente financeiro dos Gonzaga, Nicolò Pallavicini.

---

<sup>196</sup> “To review his work and studies during the proportionately long period of his young manhood away from home is not only fundamental to his biography, but indispensable to the far more extended and more complex story of those relationships between Netherlandish and cisalpine art which run discernibly and almost continuously from the early fifteenth until the late seventeenth century.”

<sup>197</sup> “Replenishing portrait galleries, making presentable copies of masterpieces, and supplying small landscapes and other decorations on command, was hardly an elevated role for a rising young artist in Italy: but, in the view which had been expressed, according to Francisco de Hollanda’s first Dialogue, by no less an authority than Michelangelo, Flemings lacked boldness, substance and vigour, and so could not aspire to the heights of history painting.”

“Através de uma excepcional energia e talento, assim como de sorte, ele teve um sucesso retumbante com as suas explorações em Itália. Observava e registava com cuidado antiguidades de toda a espécie e tamanho, intactas ou fragmentadas; das moedas Imperiais da colecção de Fulvio Orsini ao Camafeu Gonzaga; das estatuetas em bronze das prateleiras dos *studioli* aos relevos de mármore monumentais no Belvedere do Vaticano e na Vila Borghese. Estava numa posição para compreender o alcance das conquistas do Renascimento no seu estado puro, encontrando quase toda a obra de arte no cenário para o qual tinha sido concebida. Enquanto desenhador infatigável e colecionador de desenhos reunia, não apenas para seu próprio desfrute imediato e futura referência, mas, em última análise, para a instrução dos seus discípulos em Antuérpia, um amplo repositório do progresso histórico do *disegno*, tal como era entendido em Florença e Roma no século XVI. (JAFFÉ, 1977: 12)<sup>198</sup>

Importa referir o facto de sabermos o cuidado com que Rubens lidava com o seu desenho, a ponto de evitar o mais possível, que este caísse sob olhares indiscretos, tal como referimos em relação a Miguel Ângelo. Desenhos com um índice de maior ou menor acabamento são ideias seminais, não só para a pintura, mas também, como já verificámos, imprescindível para a estampa e a gravura, principal meio de difusão, de ensino e formação. Terá provavelmente sido através da gravura e, nomeadamente através do exemplo de Dürer, que Rubens decide dar o passo decisivo no sentido de uma estadia transalpina, hábito, já confirmado com Mabuse, van Scorel e continuado com os romanistas como Heemskerck e que se estabeleceu, quase como uma regra, para os artistas holandeses, à excepção de Rembrandt que se estabelece como a excepção à regra. Infelizmente, o que teria sido para nós um importante corpo de testemunhos de desenho itinerante ou de viagem, no caso de Rubens, terá em grande parte sido destruído num incêndio, ocorrido a 30 de Agosto de 1720, atingindo o Louvre, onde estavam à guarda.<sup>199</sup> Trata-se de um caderno de esboços muito referido, o denominado “*Pocket-Book*” de Rubens, ao qual Giovanni Pietro Bellori (1613 - 1696)<sup>200</sup> se refere, meio século antes, em Roma, nos seguintes termos:

“Fica por dizer algo sobre os seus hábitos em arte. Não era apenas um homem prático, mas também um erudito, podendo-se ver um livro da sua própria mão contendo observações de óptica, simetria, proporções, anatomia, arquitectura e investigações acerca das principais acções

<sup>198</sup> “By exceptional energy and talents as well as by luck, he made a resounding success of his explorations of Italy. He observed and recorded with loving care antiquities of every sort and size, intact or broken; from Imperial coins in the collection of Fulvio Orsini to the Cameo Gonzaga; from bronze figurines on the shelves of *studioli* to monumental marble carvings in the Belvedere of the Vatican and at the Villa Borghese. He was in a position to grasp the scope of Renaissance achievement in its all but undisturbed state, finding nearly every masterpiece still in its intended setting. As an indefatigable draughtsman and collector of drawings he assembled, not only for his own immediate pleasure and future reference, but ultimately for the instruction of pupils in Antwerp, an impressively wide conspectus of the historical progress of *disegno* as that was understood in sixteenth-century Florence and Rome.”

<sup>199</sup> Tratou-se de um incêndio no gabinete do marceneiro (*ébeniste*) e colecionador da corte de Luís XIV, André-Charles Boulle (1642-1732), situado no Louvre, em Paris, a 30 de Agosto de 1720, e que vitimou uma enorme quantidade de desenhos de mestres famosos e, no qual se perderia igualmente o manuscrito de Rubens referido por Roger de Piles (1635 – 1709).

<sup>200</sup> BELLORI, Gian Paolo, *Le Vite de' Pittori, scultori ed. architetti moderni...*, Roma, 1672

e reacções extraídas das descrições de poetas e suas demonstrações por pintores. Há batalhas, naufrágios, jogos, amores e outras paixões e acontecimentos. Transcritos são também alguns versos de Virgílio e de outros, com reencontros com Rafael e a Antiguidade.” (BELLORI, 1821: 251)<sup>201</sup>

Apenas dois fólhos chegaram até nós deste precioso livro que nos remetem para os códices de Leonardo da Vinci, pela descrição que dele faz Bellori.



Fig. 39 Erasmo II Quellinus, Álbum com desenhos de Quellinus e apontamentos a partir de Rubens, da colecção de Juan Bordes

Uma ideia aproximada dos conteúdos deste *vademecum* de Rubens é-nos transmitida pela cópia que deles faz Erasmus Quellinus II (1607 – 1678), um dos seus discípulos, e que faz parte da colecção do escultor canarino Juan Bordes Caballero<sup>202</sup> (1948 -). Este códice serviu, segundo o escultor, como base para uma impressão da obra “*Téorie de la figure humaine*”, editada por Jombert em 1773 (BORDES, 2003: 21,22). Com desenhos de Quellinus, feitos a partir do exemplar do mestre, e com anotações deste, o códice é o

<sup>201</sup> “*Restaci a dire alcuna cosa dei modi suoi tenuti nel'Arte. Non era egli semplice pratico, ma erudito, essendosi veduto un libro di sua mano, in cui contengono osservazioni di Ottica, Simmetria, proporzioni, Anatomia, Architettura, ed una ricerca de' principali affetti, ed azioni cavati da descrizioni di poeti, con le dimonstrazioni de' pittori. Vi sono battaglie, naufragj, giuochi, amori ed altre passioni, ed avvenimenti, trascritti alcuni versi di Virgilio, e d'altri, con rincontri principalmente di Raffaello, e dell'antico.*”

<sup>202</sup> Juan Bordes Caballero é um escultor canarino com importante obra escrita, aclamada pela crítica, em torno do tema da figura humana nas artes plásticas.

testemunho da sua utilização por Rubens na preparação dos seus discípulos em Antuérpia como já sugere Jaffé (JAFFÉ, 1977:12)

## 2. 2.6. Dois cadernos de estudo - Van Dyck

Conhecem-se dois cadernos de esboços de Anthony Van Dyck (1599 – 1641).<sup>203</sup> O primeiro é conhecido como “Antwerp Sketchbook”, anteriormente atribuído a outros autores e finalmente identificado, em 1955, por Michael Jaffé, como sendo Van Dyck o seu jovem autor. Este caderno pertence a um período de aprendizagem de Van Dyck junto de Rubens, sendo muitos desenhos aí incluídos a prova do conhecimento do jovem artista de desenhos e de estampas pertencentes ao seu mestre, mas também dão indicação do conhecimento do próprio caderno de Rubens, como diz Jaffé:

“O material compreendido pelo álbum de Antuérpia deve principalmente, como se torna óbvio, da frutífera, imediata e proveitosa associação que ele aí mantém com Rubens c. 1613 – 1620. Em 1966, além de chamar a atenção para a familiaridade com o livro de bolso de Rubens e com obras impressas da sua biblioteca, que incluíam os manuais de arquitectura de Sebastiano Serlio e as comparações fisionómicas de Giovanni Battista della Porta, era da opinião de que havia pelo menos uma instância em que Van Dyck copiou à pena parte de um desenho que havia sido esboçado por Rubens. (JAFFÉ, 2002)

“(…) Mesmo aceitando o facto indiscutível que o álbum de Antuérpia tenha sido adulterado por “inserção de colagens”, por inserções e dobragens, o grosso do volume original mantém-se pertença do jovem Van Dyck, seguindo antes o exemplo de Rubens do que o do seu anterior mestre Hendrik van Balen. Idiosincraticamente, Van Dyck assinou o folio 2r antes dos fólhos seguintes. Ele copiou e recopiou material a partir de Rubens. Na sua escrita flamenga (fols.2v – 7v.) transcreve receitas para fazer tinta, passando ocasionalmente para a escrita italianizante, ex. fols. 52r, 54v; a cura para o inchaço dos olhos que aparentemente o importunava, como o poderemos constatar a partir dos seus sobrolhos avermelhados do seu auto-retrato de Viena; para verniz; para bases de gravura, para a clarificação do óleo de linhaça; para preparação de papéis; todas as receitas técnicas para materiais artísticos e ervas para o seu próprio conforto. (...) o interesse do álbum de Antuérpia é dar-nos uma visão inigualável do treino de um jovem excepcionalmente talentoso, numa associação muito próxima, de facto sob a égide de Rubens. (JAFFÉ, 2002: 135, 136.)<sup>204</sup>

---

<sup>203</sup> ver: JAFFÉ Michael, *The Second Sketch Book by Van Dyck* The Burlington Magazine, Vol. 101, No. 678/679 (Sep. - Oct., 1959), pp. 316-319+321. (artigo de 5 páginas). E também *Van Dyck's Antwerp Sketchbook* by Michael Jaffe; Author(s) of Review: Christopher White, The Burlington Magazine, Vol. 111, No. 796 (Jul., 1969), p. 459; artigo de 1 página. VAN DYCK, Anton, *Italienisches Skizzenbuch*, Wien, Verlag Anton Schroll & Co., 1965

<sup>204</sup> “The material comprised in the Antwerp Sketchbook depends crucially, as must be obvious, on Van Dyck’s fruitful, early and profitable association there with Rubens c.1613 – 1620. In 1966, in addition to calling attention to Van Dyck’s familiarity with the Pocket – book, and with printed books in Rubens library, including the architectural manuals of Sebastiano Serlio and the physiognomic comparisons of Giovanni Battista della Porta, I opined that there was at least one instance where Van Dyck copied in pen part of a drawing which was first sketched by Rubens.”

(...) “Even accepting the unarguable fact that the Antwerp Sketchbook has been adulterated by “pasting in”, by insertions and foldings, the bulk of the original volume remains with the teenager Van Dyck, following the example of Rubens rather than his own master Hendrik I van Balen. Idiosyncratically, Van Dyck signed fol.2r before the following folios. He copied and recopied material extracted from Rubens.

Van Dyck viajou seis anos por Itália, tendo escolhido Génova como principal ponto de apoio, passou por outras cidades do Norte, visitou Roma que não o soube cativar suficientemente. O caderno de viagem que resulta do seu périplo, o “Italian Sketchbook” mostra-nos a sua preferência por Ticiano, cujas composições copia, mas também Leonardo e Rafael entre outros artistas do Renascimento. O caderno revela pouco interesse pelo antigo, o que nos permite considerá-lo um caderno pertencente a alguém que apesar de ainda jovem, já tem, de certo modo, o seu gosto firmado, não procurando aprender com a cópia, mas sim com o confronto com ideias de outros mestres.



Fig. 40 Anthony Van Dyck, folhas do seu álbum italiano, 199 x 157 mm, pena e tinta de bistre com aguadas

In his Flemish script (fols. 2v – 7v) he wrote recipes for making ink, shifting to Italianate script occasionally, e.g. fols. 52r, 54v; the cure for sore or swollen eyes which apparently troubled him, as we can surmise for ourselves from the red eyelids of his *Vienna Self – portrait*; for varnish; for etching ground; for clarifying linseed oil; for preparing paper; all technical recipes for artists materials and herbals for his personal comfort. (...) the interest of the Antwerp Sketchbook gives a matchless insight into the training of an exceptionally talented youth closely associated with, indeed under the aegis of, Rubens.”

Este caderno que o jovem Van Dyck mantém na sua viagem e estadia italiana (1621 – 1627) passou da posse do Duque de Devonshire para o British Museum, em Londres. Consiste num volume com encadernação em pele de porco de 20,5 x 16,5 cm. As folhas do caderno não são exactamente do mesmo formato, tendo sido aparadas pelos seus sucessivos donos quando apresentavam deterioração nas margens. Com a intenção de evitar a sua contínua degradação, G. J. W. Agar Ellis Baron Dover (1797 – 1833), que o adquiriu em 1830, procedeu ao seu desmembramento e reconstituição num álbum de maiores proporções (28 x 22 cm). É difícil estabelecer em que medida a ordem original dos fólios não terá sido alterada com este desmembramento. A paginação actual resulta a partir de inscrições feitas por posteriores possuidores, podemos no entanto aproximar-nos de uma reconstituição, se atendermos à forma como Van Dyck tratava e agrupava os temas e os assuntos, anotando-os: estudos de cabeças, *Madonnas*, representações de Cristo, etc.

A maior parte dos desenhos deste caderno são feitos a pena e tinta (*Federzeichnung*), encontramos também desenhos feitos somente com o recurso ao pincel e, provavelmente, bistre. Alguns desenhos executados talvez a pedra negra não foram imediatamente passados a tinta por Van Dyck, mas por uma outra mão, pouco hábil, apenas para que não se perdessem. Estes desenhos sobressaem pela sua evidente falta de qualidade em comparação com os outros apontamentos.

### 2. 2.7. Cadernos de Itália - Nicolas Poussin e Claude Lorrain

Em *Taste and The Antique*,<sup>205</sup> o historiador Francis Haskell salienta o importante papel que a França desempenhou na gradual evolução e definição do que haveriam de ser as futuras academias de arte, no que respeita ao interesse pelo antigo, coleccionando desde cedo cópias ou influenciando o funcionamento das próprias academias Italianas, suas precursoras, através de um funcionamento didáctico mais racional e sistematizado, apesar dos esforços de Federico Zuccari<sup>206</sup> (1542/3 – 1609) nesse sentido.

---

<sup>205</sup> Haskell, Francis e Penny, Nicholas; *Taste and the Antique*; Yale University Press, New Haven e Londres, 1981

<sup>206</sup> Fundador da Accademia di San Luca, em Roma, e seu primeiro presidente. Dedicando-se como Vasari, fundador da Academia del Disegno em Florença, em 1563, à crítica e à historiografia, tem como obra mais relevante *L'idea de' Pittori, Scultori ed Architetti* de 1607.

Data pelo menos da época de Francisco I (1494 – 1547) e de Fontainebleau a preocupação dos Franceses em continuar e assimilar o legado dos artistas Humanistas e Renascentistas Italianos (HASKELL: 1982), apesar da fundação da Academia francesa, em Roma, por Jean-Baptiste Colbert (1619 – 1683), ministro das finanças de Louis XIV, datar apenas de 1666, fará com que Roma se torne um local de passagem obrigatório para qualquer francês aspirante a artista. Para tal terá de dar provas do seu talento para que lhe seja concedida a bolsa do *Prix de Rome*. Serão inúmeros os artistas de origem francesa a passarem pela Cidade Eterna, quer sejam formados academicamente ou não. Será uma prática que se torna comum para o artista francês que pretende adquirir alguma notoriedade, constituindo excepção aquele que não sonha com a passagem, pelo menos uma vez, pela capital da arte.

Destes artistas, alguns acabam por se estabelecer definitivamente em Roma como Nicolas Poussin (1594 – 1665) ou Claude Lorrain (ou Gellée, 1600 – 1682). Tanto num como noutro serão importantes as referências clássicas e antigas, por um lado, mas também o próprio ambiente Romano, com o seu clima e a sua paisagem, que estudam “ao vivo” em frequentes passeios em companhia uns dos outros, influenciados talvez pela prática dos paisagistas flamengos e holandeses.



Fig. 41 Claude Lorrain, Desenhador com companheiro, c. 1635, pincel e tinta castanha sobre papel, 32,1 x 21,4 cm; British Museum, Londres

A *campagna romana* será uma importante fonte de referências para a sua obra. A paisagem ganhará, a partir do seu exemplo, um estatuto cada vez mais considerado

dentro da hierarquia dos géneros e deixará marcas para os paisagistas até aos séculos XVIII e XIX.

Joachim von Sandrart (1606 – 1688), pintor alemão e biógrafo, de passagem em Roma dá-nos através do seu testemunho escrito indicações sobre o carácter de Poussin e do uso que faz do pequeno caderno de esboços ou de campo:

“Nos seus primeiros tempos (em Roma), frequentava-nos, os estrangeiros, e vinha muitas vezes quando nos sabia reunidos, François Duquesnoy, escultor, Claude Gellé, pintor, e eu próprio, uma vez que tínhamos o hábito de discutirmos os nossos projectos. Era de resto sábio na conversação e trazia sempre consigo um pequeno livro onde registava, através de desenhos ou notas, tudo o que o interessava.

(...) Outra vez, fomos a cavalo, Poussin, Claude Gellé e eu, até Tivoli para pintar ou desenhar paisagens «do natural».” (SANDRART, 1969)<sup>207</sup>

Em muitos dos desenhos a partir do natural ou da natureza, Claude Lorrain integra, frequentemente, desenhadores que poderão ser auto-representações ou representações dos seus colegas, Poussin, Sandrart ou Pieter van Laer. Muitos desses desenhos dão também, por vezes, a indicação do local preciso em que foram executados, como no desenho da estrada de Tivoli para Subiaco, de 1642, do Museu Britânico.<sup>208</sup> Esta folha pertenceu certamente a um caderno de esboços. Dum lado tem o referido desenho, mas no verso o artista utilizou a página, rodando-a na vertical para registar uma paisagem que poderá possivelmente representar a vista obtida pelo desenhador da página anterior (RAND, 2006: 54).

---

<sup>207</sup> Traduzido a partir de J. von Sandrart, *Teutsche Academie der edelnen Baubild und Maherey Künste*, éd Pelzer, p 258 e 184 em Nicolas Poussin, *Lettres et propos sur l'art*, (textos reunidos e apresentados por Anthony Blunt), Hermann, Paris 1964, pp. 175, 176

“Dans ses premiers temps [à Rome] il nous fréquentait nous autres étrangers, et venait souvent quand il nous savait réunis, François Duquesnoy, sculpteur, Claude Gellé, peintre et moi-même, car nous avions l'habitude de nous communiquer nos projets. Il était d'ailleurs sage dans la conversation, et portait toujours avec lui un petit livre où il notait, par des dessins ou par des notes, tout ce que lui frappait. (...) Une autre fois, nous sommes allés à cheval, Poussin, Claude Gellé et moi, jusqu'à Tivoli pour peindre ou dessiner des paysages d'après nature.

<sup>208</sup> “The Road From Tivoli to Subiaco”, 1642, Pena e tinta castanha sobre papel branco, 214 x 313 mm. The British Museum, Londres, RD483 recto



Fig. 42 Claude Lorrain, RD 483 Frente e verso, desenho com vista para a estrada de Tivoli para Subiaco, 1642, pena com aguadas de tinta castanha sobre papel branco, 214 x 313 mm, The British Museum, Londres.

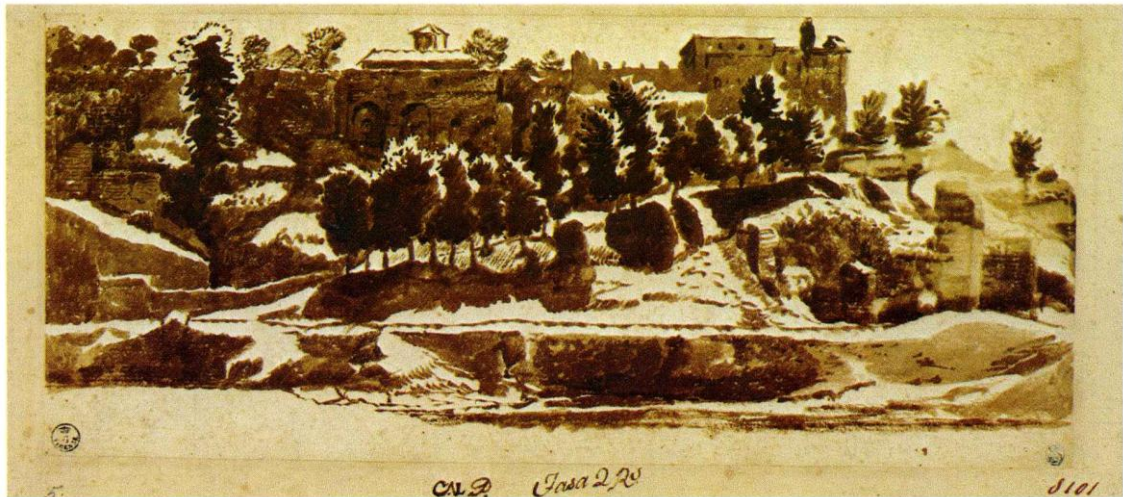


Fig. 43 Nicolas Poussin, Vista do Aventino em Roma, giz negro com aguadas de bistre, 134 x 312 mm, Uffizzi, Florença

Outro testemunho referindo o recurso ao caderno de apontamentos, desta vez no caso de Nicolas Poussin, chega-nos a partir de André Félibien<sup>209</sup> (1619 – 1695):

“Todos os dias eram, para ele, dias de estudo e todos os momentos em que a pintura ou o desenho o ocupavam lhe davam diversão. Estudava não importava em que lugar. Quando andava pelas ruas, observava todas as acções das pessoas que via e, quando descobria algumas extraordinárias, anotava-o num livro que trazia para esse fim consigo. Evitava tanto quanto possível as companhias e afastava-se dos seus amigos para se retirar, em solidão, para as vinhas e para os lugares mais remotos de Roma, onde podia apreciar com liberdade as estátuas antigas, algumas vistas agradáveis, e observar os mais belos efeitos naturais. Era nessas escapadas e nesses passeios solitários que produzia leves esboços das coisas que considerava úteis, fosse para a paisagem, como os terraços, árvores ou qualquer belo efeito luminoso; fosse para composições de histórias, como algumas belas disposições de figuras, alguns acomodamentos de roupa, ou outros ornamentos particulares, a partir dos quais, em seguida, sabia fazer uma escolha apropriada e uma tão boa aplicação.” (FÉLIBIEN : 1987)<sup>210</sup>

<sup>209</sup> Cronista francês das artes e historiador oficial activo na corte de Louis XIV.

<sup>210</sup> «Tous les jours étaient pour lui des jours d'étude, et tous les moments qu'il employait à peindre ou à

Poussin morre um ano antes da instalação da academia francesa em Roma. Ele será, no entanto, uma figura considerada e a sua obra e o seu pensamento terá nela forte influência no que respeita à importância atribuída ao desenho e à composição baseada em princípios clássicos e racionais. A Academia Francesa em Roma tornar-se-á modelo para outras academias, que se instituíram nos principais centros europeus, ou para as suas representações sediadas em Roma como a Real Academia de Portugal, instituída no reinado de D. João V.

## 2. 2.8. Apogeu da viagem a Roma - Hubert Robert

Hubert Robert (também conhecido por Robert des Ruines, 1733 - 1808) deixou-nos inúmeros desenhos em que, frequentemente, voltam a pontuar desenhadores que copiam a partir de restos de ruínas em paisagens idílicas.



Fig. 44 Hubert Robert, Duas jovens desenhando no meio de ruínas, 1786, pena e aguarela, 700 x 980 mm, Museu do Louvre, Cabinet des Dessins, Inv. RF 31.695

Próximo de Jean-Honoré Fragonard (1732 – 1806), com quem estabelece amizade em Roma, Hubert Robert trava conhecimento, com Gian Battista Piranesi (1720 – 1778) nesta sua estadia em Itália, que se prolongou de 1754 a 1765, e da qual resultaram os

---

dessiner lui tenaient lieu de divertissement. Il étudiait en quelque lieu qu'il fût. Lorsqu'il marchait par les rues, il observait toutes les actions des personnes qu'il voyait, et s'il en découvrait quelques-unes extraordinaires, il en faisait des notes dans un livre qu'il portait exprès sur lui. Il évitait autant qu'il pouvait les compagnies, et se dérobaît à ses amis pour se retirer seul dans les vignes et dans les lieux les plus écartés de Rome, ou il pouvait avec liberté considérer quelques statues antiques, quelques vues agréables, et observer les plus beaux effets de la nature. C'était dans ses retraites et ces promenades solitaires qu'il faisait de légères esquisses des choses qu'il rencontrait propres, soit pour le paysage, comme des terrasses, des arbres, ou quelques beaux accidents de lumière; soit pour des compositions d'histoires, comme quelques belles dispositions de figures, quelques accommodements d'habits, ou d'autres ornements particuliers, dont ensuite il savait faire un si beau choix, et un si bon usage.»

seus desenhos de sabor pré-romântico, de paisagens semeadas de ruínas com as invariáveis figuras no acto de as desenhar. Os seus cadernos de viagem serviram para que mais tarde transferisse os desenhos feitos sobre paisagem para a sua pintura.<sup>211</sup>



Fig. 45 Hubert Robert, auto-retrato, desenhando vaso antigo com Coliseu no fundo. Desenho a sanguínea sobre papel, 358 x 288 mm; Besançon, Musée des Beaux-arts et d'Archéologie.

A pintura de Robert faz sobretudo apelo a uma clientela nobre ou aristocrática com uma forte ligação à viagem a Itália e a Roma. Esta viagem, que constitui o *Grand Tour*, torna-se uma verdadeira moda no século XVIII e é apoiada por um surto do gosto clássico despertado, entre outras razões, pelas descobertas e escavações arqueológicas de Herculano e Pompeia, pelos escritos e teorizações de pintores, historiadores, arqueólogos e teóricos como Johann Joachim Winkelmann (1717 – 1768) e Anton Raphaël Mengs (1728 – 1779). O turista nobre ou aristocrata faz-se frequentemente retratar por pintores romanos ou estrangeiros estabelecidos em Roma, retratos em que

<sup>211</sup> Cfr. BEAU, M., *La collection de dessins d'Hubert Robert au Musée de Valence*, Lyon, 1968

figuram as invariáveis ruínas e símbolos da Antiguidade Clássica. Outras lembranças são as *vedute* ou vistas da cidade de Roma ou da região da Campanha e arredores, em composições mais ou menos fantasiadas, em que o artista muitas vezes compõe a partir de famosas ruínas emblemáticas, os chamados caprichos, como nas *Vedute di Roma* de Giovanni Battista Piranese (1720 - 1778).

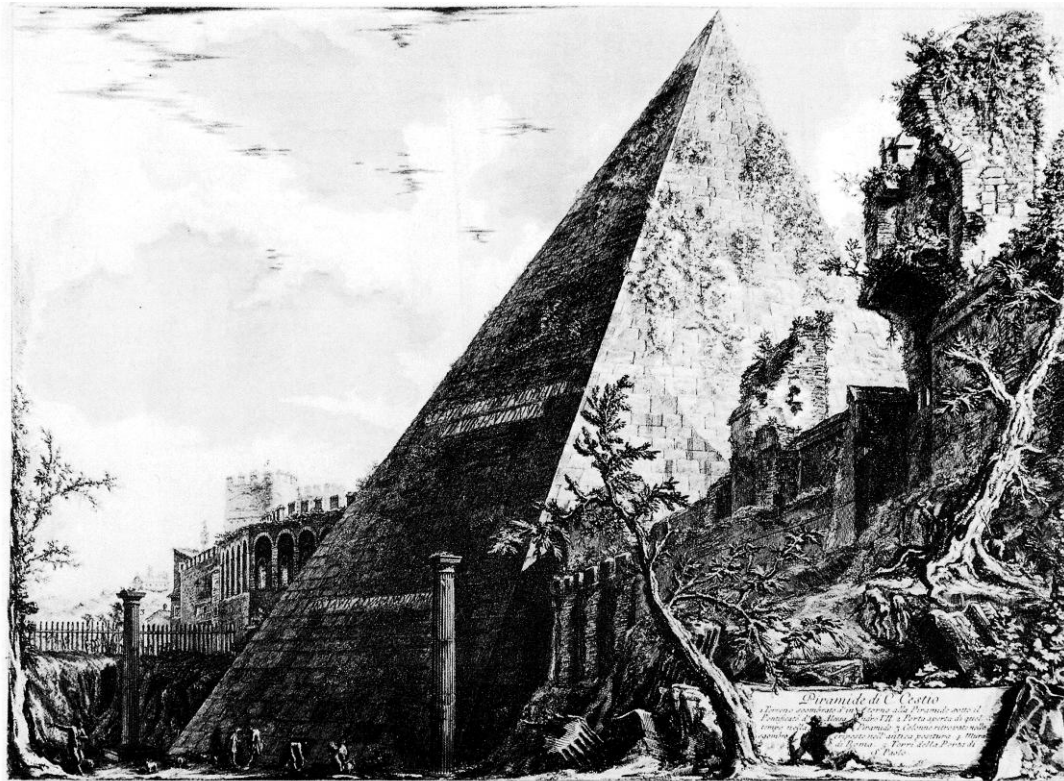


Fig. 46 Giovanni Battista Piranese, Pirâmide de Céstio, gravura de da série *Vedute di Roma*

### 3. O *GRAND TOUR*

#### 3.1. A importância da viagem na educação dos jovens

É vasta a literatura sobre a educação e preparação dos príncipes e daqueles que formam o seu círculo, a corte. Livros como *Il Principe*, escrito por Nicolau Machiavel (1469 – 1527) em 1513, ou *Il Cortegiano* (Veneza 1528), do conde Baltasar Castiglione (1478 – 1529) anteriormente referido, são obras que se relacionam com muitas outras, que as terão precedido, como tantas mais que nelas se inspiraram, criando um verdadeiro género. A obra de Castiglione, *Il Cortegiano*, foi uma das mais influentes do Renascimento europeu, propondo dar a imagem do «perfeito cortesão» através da forma dialogada entre cortesãos no palácio ducal de Urbino, em 1506. O livro traz no seu início uma carta-dedicatória «Al Reverendo et Illus. Signor D. Michel di Sylva vescovo di Viseo» (fls.2<sup>a</sup>6v.), provavelmente escrita em 1527 (MOREIRA, 1983: Vol. I, 325).

A enorme aceitação que o livro de Castiglione teve nos círculos letrados e cultos das cortes, um pouco por toda a Europa, não só serviu para que se constituísse como modelo adoptado para a formação do cortesão ou aristocrata culto, como despertou uma enorme curiosidade e interesse pela cultura italiana e a vontade de experienciar ou ter contacto directo com a sua realidade.

*Grand Tour* é o nome dado às viagens realizadas por jovens, normalmente oriundo das classes aristocráticas, em visita pelas principais cidades europeias com uma frequente e quase obrigatória passagem por Paris, mas cujo destino principal é Roma. Estas viagens são consideradas como o corolário ou o completar da formação do jovem.

Apesar de se associar o conceito de *Grand Tour* a uma prática tornada uma instituição essencialmente anglo-saxónica (o termo aparece pela primeira vez impresso numa obra de Richard Lassels<sup>212</sup> (c.1603 – 1668), ela passará, com o tempo, a ser uma prática instituída e generalizada na grande maioria dos países da Europa.

Sendo inicialmente tida como uma prática exclusivamente associada a camadas sociais aristocráticas ou economicamente abastadas, o *Grand Tour* acabará, com o tempo, por envolver também elementos de outros estratos sociais, nomeadamente elementos

---

<sup>212</sup> LASSELS, Richard, *Voyage of Italy*, 1670

ligados a profissões intelectuais como escritores, professores e artistas que, frequentemente, acompanham o nobre na sua viagem, fazendo parte do seu, por vezes luxuoso séquito, normalmente cumprindo a função de guias ou mentores.

Os benefícios ou perigos que comportam as viagens do jovem são fonte de acalorada discussão nos meios intelectuais. Se bem que possam ser instrutivas e um bom complemento para a formação completa e integral desses jovens, há quem veja nelas também um risco inútil de dissipação e corrupção, se estas não forem cuidadosamente preparadas e monitorizadas. Os jovens deverão, de preferência, ser sempre acompanhados por alguém experiente que os possam orientar no seu percurso e, simultaneamente, servir de elemento de controlo e vigilância para os inúmeros perigos e tentações de dissipação a que a inexperiência os expõe.

O viajante terá toda a vantagem em reflectir sobre a viagem, fazer registos, relatórios, escrever cartas, produzir diários.

Francis Bacon (1561 – 1626), em *‘Of Travel’*, sublinha a importância que vê na manutenção de um diário para registos escritos durante viagens no estrangeiro:

‘Para os jovens viajar faz parte da educação; para os adultos, parte da experiência... Os homens deviam manter diários; mas na viagem por terra, onde tanto há para ser observado, na maior parte das vezes isso é esquecido; é como se o acaso se tornasse mais próprio a ser registado do que a observação. Que os diários sejam pois postos em uso.’(The Essayes or Counsels, Civill and Morall, ed. M. Kiernan, Oxford, 1985, p. 56)<sup>213</sup>

Vemos nas palavras de Bacon a importância dada à viagem para a educação do jovem, sobretudo acompanhado de um registo diário cuidado de tudo quanto de novidade há para ser observado. A prática do registo contraria possíveis desaproveitamentos ou superficialidades.

Numa viagem, o jovem aristocrata é posto à prova. Estas viagens, verdadeiramente iniciáticas, destinam-se principalmente à culminação de estudos e à entrada na vida profissional. Se a família pretende que o seu filho siga a carreira diplomática ou militar, então, com o intuito de o preparar para as estruturas ou ambiente das classes dirigentes ou de elite, o jovem deverá confrontar-se em directo com o berço da civilização, o

---

<sup>213</sup> *‘Travaile, in the younger Sort, is a part of education; In the Elder, a part of Experience... Men should make Diaries; But in Land-Travaile, whereine so much is to be observed, for the most part, they omit it; As if Chance, were fitter to be registerd, than Observation. Let Diaries, therefore, be brought in use’*

cenário e os adereços da cultura clássica. Deverá igualmente ser posta à prova a sua capacidade de resposta em relação a outros modos de vida, outros países, outras culturas e outros sistemas de governação. Uma prova de fogo, com os seus riscos (BRILLI 2006).

Também John Locke (1632 – 1704), no seu texto *Some Thoughts Concerning Education* (1692), vê na viagem as vantagens de um necessário complemento para a uma educação ideal do *gentleman* inglês e das vantagens que se lhe oferecem se, para além do mais, aprender a desenhar:

“§161. Quando souber escrever bem e depressa, acho que será conveniente não apenas continuar o exercício da mão na escrita, mas também melhorar adicionalmente o seu uso exercício do desenho; uma coisa muito útil a um *gentleman*, em várias ocasiões; mas especialmente se viajar, uma vez que o que ajuda um homem a exprimir, em poucas linhas bem compostas, o que uma página inteira de escrita não seria capaz de representar e tornar inteligível. Quantos edifícios poderá um homem ver, com quantas máquinas e hábitos não se confrontará, cujas ideias seriam fáceis de reter e comunicar com um pequeno domínio do desenho; que se forem transpostos para palavras se arriscam a perder-se ou, no mínimo, mal retidas nas descrições mais exactas? Não quero com isto dizer que pretendo tornar o teu filho num perfeito pintor; para o ser a um nível minimamente tolerável será necessário mais tempo do que um jovem *gentleman* poderá roubar às suas demais ocupações mais importantes. Mas um conhecimento mínimo de perspectiva e habilidade no desenho, de modo a permitir-lhe representar toleravelmente sobre papel algo que tenha visto, exceptuando rostos, poderá, penso eu, ser adquirido em pouco tempo, especialmente se tiver inclinação para tal; mas onde esta falte, a não ser que seja em casos absolutamente necessários, será melhor por tal calmamente de lado, em vez de o vexar com isso a despropósito; e, portanto, tanto nisto como em todas as outras coisas não absolutamente necessárias, impera a regra, *nil invita Minerva*.”<sup>214</sup>

“§ 214. Mas uma organização diferente da viagem é, imagino eu, a razão pela qual tantos jovens regressam desta tão pouco aperfeiçoados. E, se no regresso trazem algum conhecimento dos lugares e das gentes com que contactaram, é muitas vezes o fascínio pelas piores e mais vãs práticas com que se depararam no estrangeiro; retendo um deleite e uma memória das coisas para as quais a sua liberdade de imediato os lançou, em vez das que os deviam fazer melhores e mais esclarecidos, após o seu regresso. De facto, como poderia ser de outro modo, indo para fora na idade em que o fazem, sob o cuidado de outrem que trata de todas as suas necessidades e faz por eles todas as observações? Por isso, sob a protecção e cuidado de um preceptor, considerando-se dispensados de se manterem por si próprios ou serem responsáveis pela sua conduta, muito raramente se dão ao trabalho de se questionar ou de fazer as suas próprias observações. O seu

---

<sup>214</sup> “Section 161. When he can write well and quick, I think it may be convenient not only to continue the exercise of his hand in writing, but also to improve the use of it farther in drawing; a thing very useful to a gentleman in several occasions; but especially if he travel, as that which helps a man often to express, in a few lines well put together, what a whole sheet of paper in writing would not be able to represent and make intelligible. How many buildings may a man see, how many machines and habits meet with, the ideas whereof would be easily retain'd and communicated by a little skill in drawing; which being committed to words, are in danger to be lost, or at best but ill retained in the most exact descriptions? I do not mean that I would have your son a perfect painter; to be that to any tolerable degree, will require more time than a young gentleman can spare from his other improvements of greater moment. But so much insight into perspective and skill in drawing, as will enable him to represent tolerably on paper any thing he sees, except faces, may, I think, be got in a little time, especially if he have a genius to it; but where that is wanting, unless it be in the things absolutely necessary, it is better to let him pass them by quietly, than to vex him about them to no purpose: and therefore in this, as in all other things not absolutely necessary, the rule holds, *nil invita Minerva*.”

pensamento corre atrás do jogo e do prazer, pretendendo tudo menos ser controlados; preocupando-se raramente em examinar as intenções, observar a competência e considerar as artes, temperamentos e inclinações daqueles ao encontro dos quais vão e saber como comportar-se perante eles. Aqui, aquele que com eles viaja deverá protegê-los; salvá-los quando forem ao encontro de problemas; e ser responsável por eles em todas as suas imprudências.”<sup>215</sup>

No aceso debate instalado na sociedade inglesa do século XVII acerca das vantagens e desvantagens que a viagem pode trazer à educação do verdadeiro *gentleman*, Locke toma partido pela positiva. Mostra-se, no entanto, ciente dos riscos que ela comporta, se o jovem não for devidamente preparado, orientado e acompanhado por preceptores qualificados.

Muitos eruditos como os filósofos Francis Bacon, Thomas Hobbes (1588 – 1679), John Locke ou mais tarde Adam Smith (1723 – 1790) são, assim, contratados como preceptores destes jovens aristocratas, cujo séquito poderia por vezes ultrapassar a presença de uma só pessoa responsável e culta para se estender a criados de quarto ou criados, cozinheiros, médicos pessoais e, acima de tudo, pintores, arquitectos e outros especialistas em arte (*connaisseurs* ou *connoisseurs*, *marchands* e coleccionadores). Muitas vezes, seria esta talvez a única forma de um artista poder fazer frente a consideráveis custas, implícitas numa viagem de carácter cultural como estas. O artista contratado não tinha apenas a função de ensinar o jovem a desenhar, mas também de registar o que de mais relevante se oferecesse, como paisagens e vistas de lugares famosos ou pitorescos, monumentos e ruínas, as *vedute*, imagens precursoras do moderno bilhete-postal e a prova ou recordação tangível da presença em sítios e lugares obrigatórios ou canónicos. A não menos importante função desempenhada pelo artista enquanto conselheiro artístico (*connaisseur* ou *connoisseur*) e guia sensível e culto, no que respeitava às artes, relacionava-se com a aquisição de obras e antiguidades, hábito instituído neste tipo de viagens. A aquisição e recolha de objectos como pinturas,

---

<sup>215</sup> “The ordering of travel otherwise is that, I imagine which makes so many young gentlemen come back so little improved by it. And if they do bring home with them any knowledge of the places and people they have seen, it is often an admiration of the worst and vainest practices they met with abroad; retaining a relish and memory of those things wherein their liberty took its first swing, rather than of what should make them better and wiser after their return. And indeed how can it be otherwise, going abroad at the age they do under the care of another, who is to provide their necessaries, and make their observations for them? Thus under the shelter and pretence of a governor, thinking themselves excused from standing upon their own legs or being accountable for their own conduct, they very seldom trouble themselves with enquiries or making useful observations of their own. Their thoughts run after play and pleasure, wherein they take it as a lessening to be controll’d; but seldom trouble themselves to examine the designs, observe the address, and consider the arts, tempers, and inclinations of men they meet with; that so they may know how to comport themselves towards them. Here he that travels with them is to screen them; get them out when they have run themselves into the briars; and in all their miscarriages be answerable for them.”

esculturas, desenhos, livros e peças antigas estiveram na origem de colecções famosas como se verá mais adiante.

### 3.2. Os Ingleses e o *Grand Tour*

Associado a uma prática mais frequente nas classes mais abastadas, provenientes de uma grande maioria dos países europeus, o *Grand Tour* terá tido início nos finais do séc. XVI, em Inglaterra, coincidindo com conflitos e instabilidades políticas no país. Muitos são os que partem, em viagens mais ou menos longas, para o Continente, por motivos de perseguição política ou religiosa, encontrando acolhimento do lado de cá do Canal da Mancha. Outros, têm como objectivo o completar da sua formação e são uma fonte importante de informação e actualização dos governos, uma espécie de tráfico de inteligência, trazendo as últimas novidades e modas, tornando-se importantes agentes na formação do gosto. É a partir desta altura que o *Grand Tour* adquire, cada vez mais, o carácter de uma viagem onde se tem, sobretudo, a oportunidade de contemplar e apreciar os restos arqueológicos da Antiguidade Clássica.

O *Grand Tour* levava normalmente entre um a dois anos a ser cumprido, podendo estender-se entre seis a oito, no caso de contemplar um período de estudos numa instituição francesa ou italiana, constituindo alternativa ao ingresso numa universidade no país de origem. A publicação de *Grand Tour* (1749) por Thomas Nugent (c. 1700 – 1772) incentivou bastante a prática desta viagem, que floresceu durante todo o século XVIII, sendo apenas interrompida pela Revolução Francesa (1789 – 1799) e as Guerras Napoleónicas (1792 – 1815) e logo retomada, por um crescente número de viajantes instruídos e preparados pela leitura de *A Classical Tour through Italy* (1813) de John Chetwode Eustache (c. 1792 – 1815).

O espírito romântico da busca de si dará uma coloração diferente ao carácter socializante do *Grand Tour*, ameaçando os seus originais propósitos. A isto não são alheios, por um lado, o crescente interesse pela paisagem pura e intocada pela cultura humana, por outro a recuperação do gótico e de um gosto que, de certo modo, reage ao modelo clássico. Convivem as duas tendências: o Romântico natural do bom selvagem, do monge medieval, apartado do mundo e a forte corrente de gosto neo-clássico (Starobinsky, 1973). O declinar da prática do *Grand Tour* dá-se com o súbito crescimento de uma classe média, que coincide com a revolução industrial e com a

transformação da viagem cultural, de carácter de certo modo elitista, com os primórdios do turismo de massas, fortemente apoiado na energia e da máquina a vapor, tanto na navegação como no comboio e a cobertura de rede ferroviária, que se estende um pouco por toda a Europa, ligando as suas mais importantes metrópoles. O empresário inglês Thomas Cook (1808 – 1892) prepara, em 1841, aquela que será a primeira viagem de comboio, organizada para 500 pessoas, de um *tour*, fundando deste modo uma prática próxima da ideia do turismo de massas contemporâneo.

De acordo com a divisão que nos propõe o artigo de John Reeve em *The Dictionary of Arts*, podemos distinguir cinco períodos característicos do *Grand Tour*. A primeira fase corresponde aos primórdios, que o autor situa aproximadamente entre os anos 1550 e 1630. Uma segunda fase de desenvolvimento inicial desta prática decorre essencialmente entre 1630 e 1700. Segue-se um período que Reeve denomina de “Classical Ground” (território clássico) e que corresponde a uma intensificação do interesse pelas origens e temáticas clássicas e classicizantes e que acontece aproximadamente num período que vai de 1700 a 1762. O ponto alto ou, na definição encontrada pelo articulista, “o clímax” do *Grand Tour* situa-se entre os anos 1763 e 1797, após o qual se considera que a prática do *Grand Tour* entra finalmente em decadência. Salientamos, no entanto, que o artigo de Reeve adopta sobretudo uma perspectiva que tende a valorizar o fenómeno principalmente do ponto de vista do viajante inglês. É discutível se o *Grand Tour* é ou não uma prática essencial ou fundamentalmente britânica. O facto é que a sua prática é comum a viajantes provenientes de praticamente todos os países europeus, ainda que encontre maior expressão em turistas provenientes sobretudo do Norte da Europa: Inglaterra, Alemanha, Países Baixos e França, o que não exclui a prática, já em alturas muito remotas, de viajantes de países centro-europeus como a Polónia ou a Hungria, que já nos finais do séc. XVI via muitos letrados e intelectuais deslocarem-se a Itália para aí beneficiarem da revolução Renascentista e Humanista, que importavam para os seus respectivos países, num esforço de modernização.

O diplomata, Sir Thomas Hoby (1530 - 1566), é um dos pioneiros e uma das personagens mais influentes, no que respeita à prática e divulgação do *Grand Tour*. O diário, que resulta da sua viagem realizada a Itália nos anos 1549-50, constitui um marco na literatura de viagens inglesa. Hoby é, a partir da sua tradução para língua

inglesa, o introdutor, em 1561, da obra de Castiglione, *Il Cortegiano*, na corte de Isabel I (1533 – 1603), desencadeando a necessidade, sentida por uma elite inglesa, pela viagem através da Europa Continental. A Reforma e os conflitos político-religiosos em Inglaterra, a guerra com Espanha e o aparecimento da Inquisição na Europa não vão, no entanto, facilitar a circulação de cidadãos ingleses por terras predominantemente católicas, empenhadas na Contra Reforma. Ainda que alguns autores vejam no exílio de católicos ingleses, bem acolhidos no Continente, um factor que justifica o *Grand Tour* (sobretudo a partir das primeiras décadas do século XVII,<sup>216</sup> como se verá adiante), o facto é que o inglês é olhado com alguma animosidade e desconfiança, sobretudo os súbditos e adeptos de Isabel I, vistos como perigosos protestantes. Roma é assim muitas vezes excluída do roteiro do viajante inglês, arriscando a visita apenas sob disfarce e debaixo das necessárias medidas de precaução. Os locais preferidos tornam-se, assim, sobretudo as cidades do Norte da Itália como Veneza, Pádua, Vicenza e também a Toscana. Surge nessa altura um intenso debate na sociedade culta inglesa sobre as vantagens e perigos da viagem a Itália ou em geral para o Continente, como é patente em *The Scholemaster* de Roger Ascham<sup>217</sup> (1515/16 – 1568). Tendo ele próprio sido protagonista dessa experiência, Ascham alerta relativamente aos perigos morais implícitos numa viagem a uma Itália, de costumes moralmente reprováveis ou pouco edificantes para a educação do jovem *gentleman* inglês. O gosto, de início relativamente incipiente, pelas artes plásticas, em Inglaterra, começa lentamente a ser contrariado, podendo-se citar o caso do poeta Sir Phillip Sydney (1554 – 1586), que demonstra um especial apreço pelas artes, o envio de especialistas e arquitectos como o pintor e arquitecto John Shute (? – 1563)<sup>218</sup> a cargo do 1.º Duque de Northumberland, John Dudley (1501 – 1553), e ainda mestres jardineiros como John Tradescant, o Velho (1570 – 1638),<sup>219</sup> para se inspirarem e recolherem ideias (e amostras de plantas para jardins) no Continente.

O afluxo de viajantes ingleses ao continente Europeu e a Itália conhece um sensível recrudescimento após a derrota da Invencível Armada espanhola (1588) e os

---

<sup>216</sup> Brennan Michael G., *The Origins of the Grand Tour: The travels...*, Hakluyt Society, Londres, 2004

<sup>217</sup> Professor e escritor inglês, tornou-se famoso pela sua defesa do vernáculo e pelas suas teorias sobre a educação. Professor de grego e latim da princesa Isabel, no período de 1548-50, serviu na administração de Eduardo I, Maria I e Isabel I de Inglaterra.

<sup>218</sup> Pintor e arquitecto do século XVI, publicou o primeiro livro inglês sobre arquitectura *The First and Chief Grounds of Architecture* (1563)

<sup>219</sup> Botânico e naturalista inglês. Viajou com o fim de coleccionar espécies botânicas para as integrar nos jardins que ele próprio projectava para nobres como Edward Lord Wotton, em 1615 – 1623.

subsequentes tratados de paz, ainda que se tratem de estadias relativamente breves. O principal destino escolhido é sobretudo Nápoles, em busca de fenómenos e espectáculos naturais como o vulcão Vesúvio. Pertence ao poeta George Sandys (1578 – 1644) a primeira descrição da zona lendária dos Campos Flegrei em *The Relation of a Journey begun An. Dom. 1610* (1615).

No entanto, é Veneza que constitui a principal atracção, sendo o seu embaixador britânico, Sir Henry Wotton<sup>220</sup> (1568 - 1639) (*The elements of Architecture*<sup>221</sup> - 1624), e o excêntrico viajante Thomas Coryate<sup>222</sup> (1577 – 1617) (*Coryates Crudities*, Londres, 1611), protagonistas no estabelecimento de colecções de arte Veneziana, bem como na recolha de informação e desenhos do arquitecto Andrea Palladio<sup>223</sup> (1508 – 1580). Wotton é o primeiro coleccionador de desenhos deste arquitecto, fazendo a apologia da sua arte em detrimento do estilo gótico (*Elements of Architecture*, Londres, 1624). A sua influência mostrou-se decisiva no despertar do interesse pelo coleccionismo, por parte da classe aristocrática, de obras de arte importadas.

Thomas Howard, 21.º Conde de Arundel e Surrey (1585 – 1646), colecionador e mecenas, é protagonista de uma das mais significativas viagens alguma vez realizadas por súbditos britânicos durante todo o século XVII. A sua viagem a Itália com o arquitecto Inigo Jones<sup>224</sup> (1573 – 1652), no ano de 1613, tornou-se particularmente significativa. Apesar das dificuldades decorrentes da má fé papal em relação a viajantes ingleses, foi-lhe dada permissão para realizar escavações arqueológicas em busca de antiguidades. É com a colaboração de Inigo Jones que Arundel lança a primeira colecção de escultura clássica, assim como a primeira e importante colecção de desenhos de antigos mestres na Grã-Bretanha (entre os quais os já citados códices de Leonardo da Vinci).

---

<sup>220</sup> Escritor, viajante e diplomata inglês

<sup>221</sup> Tradução livre de *de Architectura* de Marcus Vitruvius Pollio

<sup>222</sup> Viajante e escritor inglês

<sup>223</sup> Andrea di Pietro della Gondola, vulgo Palladio, foi um arquitecto italiano. Seguindo os ensinamentos de Vitruvio, a sua arquitectura é sobretudo uma organização de espaços regulados por leis harmónicas e matemáticas. Deixou pelo menos quatro livros sobre arquitectura e exerceu uma influência determinante na arquitectura europeia, nomeadamente em Inglaterra. A sua obra mais famosa é a *La Rotonda*, considerada uma sùmula da arquitectura palladiana

<sup>224</sup> É muitas vezes considerado o primeiro arquitecto inglês. Ficou igualmente famoso pelas suas contribuições para trabalhos de cenografia e figurinos para teatro

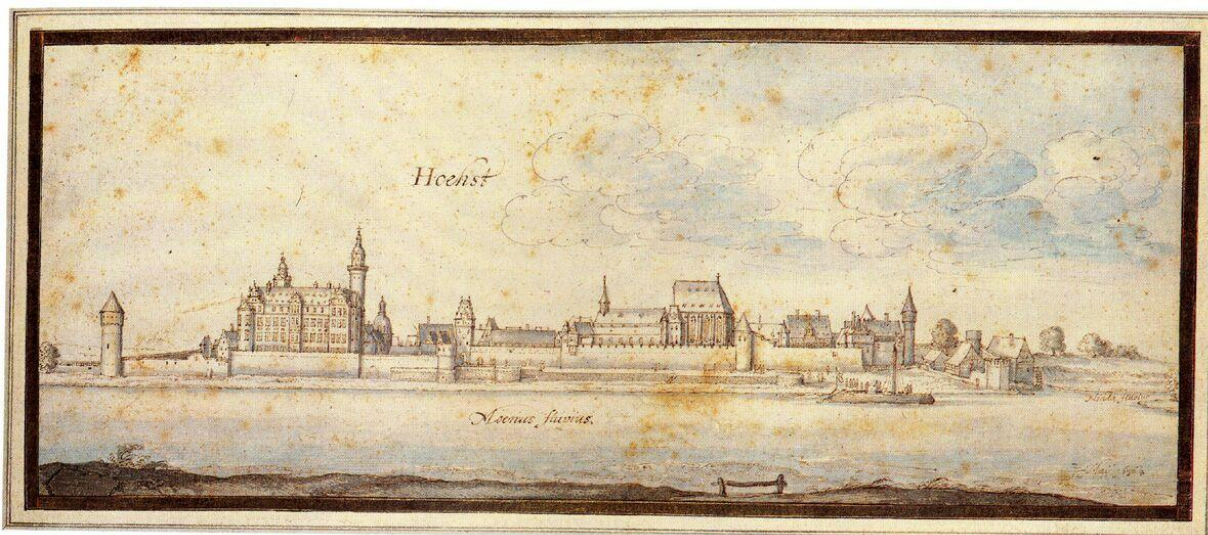


Fig. 47 Wenceslaus Hollar, Vista de Hoechst, desenho a pena aguarelada, 108 x 270 mm, Galeria Nacional de Praga

Tendo travado conhecimento com Wenceslaus Hollar<sup>225</sup> (1607 – 1677) numa das suas viagens, contrata-o para o acompanhar, para que realize desenhos ao longo desta, lançando assim uma prática comum a viajantes poderosos de se fazer acompanhar por artistas. Hollar, especialista em desenhos e aguarelas de vistas panorâmicas, tanto de cidades como de paisagens rurais, revelando forte influência holandesa contemporânea, foi o introdutor da gravura e da prática de registos a partir de obras de colecções de arte em Inglaterra.

É no entanto no período entre 1630 e 1700 que o *Grand Tour* começa verdadeiramente a ganhar forma de uma prática plenamente instituída. São muitos os exilados e nobres que, fugindo à guerra civil que opõem católicos e protestantes, se tornam os protagonistas destas viagens e de uma prolífica produção literária e artística com ela relacionada. Entre eles encontram-se o clérigo e coleccionador de antiguidades John Bargrave<sup>226</sup> (c. 1610 – 1680) de Cantuária, que realizou quatro viagens a Itália; John Evelyn<sup>227</sup> (1620 – 1706), que nos legou os seus famosos diários; Sir Roger Pratt<sup>228</sup>

<sup>225</sup> Também conhecido na Alemanha por Wenzel Hollar, tornou-se famoso sobretudo como artista gravador; nasceu em Praga e faleceu em Londres. Especialista em vistas panorâmicas de paisagens urbanas e rurais, realizou inúmeras águas-fortes e desenhos com aguarelas que registam as suas viagens pela Europa Central

<sup>226</sup> Clérigo da Igreja Anglicana e coleccionador de curiosidades

<sup>227</sup> Famoso pelos seus diários ou memórias que concorrem com a fama dos de Samuel Pepys (1633 – 1703) e que nos dão uma imagem fiel da época

<sup>228</sup> Arquitecto e nobre inglês, foi particularmente influente na introdução de um tipo de casa especificamente inglesa, posteriormente bastante seguido. Baseando-se no desenho continental mas também na arquitectura de Inigo Jones, Pratt respondeu a várias encomendas oficiais e recebe o título de

(1620 – 1684), arquitecto, que viajou, entre 1643 e 1649, em grande parte para fugir ao pagamento dívidas contraídas e também à guerra civil; assim como muitos outros escritores e poetas como John Milton (1608 – 1674) que promovem a ideia da viagem a Itália através dos seus escritos e traduções. *Il Mercurio Italico or an Itinerary Contayning a Voyage Made through Italy in the Yeare 1646 and 1647* (1648) publicado sob o nome de John Raymond, sobrinho de Bargrave, é um dos primeiros guias Ingleses a Itália. Mas é sobretudo *Voyage to Italy*, publicado em Paris (1670), do padre Richard Lassels<sup>229</sup> (1603 – 1668) a revelar-se a obra mais influente, no que respeita à introdução, nas camadas sociais cultas de Inglaterra, de um gosto pelo amor do *connoisseur* ou especialista amador, pela arte do Renascimento e do Barroco.

Os diários de John Evelyn documentam a evolução do *Grand Tour* e do amadurecimento de um espírito típico do *gentleman* culto em viagem na primeira metade do século XVII. Evelyn visita *ateliers* de artistas, contactando com escultores como Bernini (1598 – 1680) e François du Quesnoy (1597 – 1643). É destes *ateliers* que começam a ser importadas as primeiras cópias de peças em gesso para fins de estudo ou apenas para fundos de colecções de artistas e amadores ingleses.

O cavaleiro arquitecto Roger Pratt (1620 – 1684) partilha, com Evelyn, deste gosto e admiração pelos palácios de Roma, Veneza e Génova e muitas das casas, que projectou no seu regresso, constituem modelo para posteriores construções de inspiração clássica.

Nos finais de 1700, os viajantes ingleses começam a mostrar um crescente interesse pela arte coeva e a adquirir colecções de artistas Italianos contemporâneos como Carlo Maratti<sup>230</sup> (1625 – 1713), especialmente apreciado. Fazem-se frequentemente retratar por estes artistas. John Cecil (1648 – 1700), um coleccionador empenhado, adquire trabalhos de Carlo Dolci<sup>231</sup> (1616 – 1686), Luca Giordano<sup>232</sup> (1634 – 1705), entre outros, fazendo encomendas em quantidades sem precedentes para altura. Outros

---

cavaleiro, em 1668, pelos seus serviços

<sup>229</sup> Padre católico e escritor de viagens, bem como tutor de nobres ingleses. Tendo realizado várias viagens pela Europa, defende nos seus escritos que o estudante sério de arquitectura, antiguidade ou artes não pode deixar de realizar uma viagem a França e a Itália, ou seja o *Grand Tour*, sem a qual nunca poderá entender as realidades políticas sociais e económicas do mundo

<sup>230</sup> Pintor italiano do Alto Barroco sobretudo activo em Roma

<sup>231</sup> Pintor italiano do período Barroco, famoso pelo acabamento minucioso da sua pintura religiosa

<sup>232</sup> Pintor italiano do Último Barroco, nascido em Nápoles, foi discípulo de Ribera. Ficou também conhecido pela alcunha de “Luca fã-presto”

artistas igualmente apreciados e coleccionados são: Guido Reni (1575 – 1642), Guercino ou Giovanni Francesco Barbieri (1591 – 1666), Nicolas Poussin (1594 – 1665), Pietro da Cortona (1596 – 1669) e Sebastiano Ricci (1659 – 1734). Carlo Dolci, Francesco Trevisani (1656 – 1746) e Giuseppe Nogari (1699 – 1763) todos eles requisitados para retratar muitos destes viajantes ingleses.

É também por volta de 1700 que se verifica uma subtil mudança nos principais objectivos de um *Grand Tour* já plenamente instituído. O interesse artístico prevalece sobre a curiosidade, o engenho e as ciências, conferindo uma espécie de estatuto de distinção e de virtude a quem o exhibe. O filósofo Anthony Ashley Cooper, 3.º Conde de Shaftesbury (1671 – 1713) (*Characteristicks of Men, Manners, Opinions and Times, 1711, ver.1714*) e o pintor Jonathan Richardson (1665 – 1745) (*An Account of Some of the Statues, Bas-Reliefs, Drawings, and Picture in Italy - 1722*) são as principais figuras a fixar esta nova ideia de virtude, impensável sem o *Grand Tour* e o *Giro* de Itália.

Joseph Addison (1672 – 1719), poeta e ensaísta, viaja para o Continente Europeu, visitando vários países, e estuda a teoria literária e o neoclassicismo francês. O profundo interesse pelos clássicos marca o seu itinerário de viagem, como o poderemos constatar em *Remarks upon Several Parts of Italy* (1705) onde cunha o conceito ‘*classical ground*’ (território clássico) querendo referir-se a Itália e ao seu legado cultural. Descrevendo o país como um santuário da Antiguidade Clássica, através de um véu de associações e analogias com os textos clássicos, cultiva a busca dos lugares e objectos neles descritos, comparando-os com o seu estado coevo. O livro de Addison torna-se uma fonte bibliográfica com influência no turista nobre até finais do século XVIII. Cícero, Virgílio, Horácio, Marcial, as grandes viagens como a Odisseia, Eneias e Horácio povoam o imaginário do viajante e servem de referência para os itinerários e para monumentos ou objectos a procurar e admirar.

É nesta altura que muitos jovens viajam na companhia de tutores, elementos recrutados no meio clerical, com o fim de os guiar no bom caminho e de os ilustrar convenientemente, mas também noutros círculos intelectuais e letrados. Personalidades como os filósofos Thomas Hobbes ou John Locke, ou mesmo economistas como Adam Smith encontram-se entre muitas outras personalidades (escritores, poetas, artistas) que

vêm nesta função de guia instruído, um modo de poder subsidiar uma viagem com estas características.



Fig. 48 Pier Leone Ghezzi, c. 1704 – 29, Dr. James Hay como *Bear Leader* (*condutor de ursos*), caricatura de jovem viajante inglês com o seu guia e perceptor, pena e tinta sobre papel, 363 x 243 mm, British Museum, Londres

Jovens aspirantes desta suposta *virtu* do *connoisseur* são alvo da sátira e da caricatura de pintores como Pier Leone Ghezzi<sup>233</sup> (1674 – 1755), Joshua Reynolds<sup>234</sup> (1723 – 1792) e Thomas Patch<sup>235</sup> (1725 – 1782), este último estabelecido em Florença, vivendo da caricatura, desenhada ou pintada, recordações que os viajantes gostam de levar no regresso, e também do desenho topográfico. São os chamados 'Asnos de Ouro', na gíria popular italiana, conceito irónico tomado de empréstimo ao *Aureus Asinus* de Apuleio (c. 125 – c. 180).

O gosto inglês por Andrea Palladio ganha nesta altura uma motivação especial, tornando-se o estilo consensual adoptado. Na sequência de uma série de viagens do *Grand Tour* efectuadas por importantes elementos da aristocracia britânica, como o 3.º Conde de Burlington ou Richard Boyle (1694 – 1753), em 1714 e 1719, Thomas

---

<sup>233</sup> Pintor e caricaturista rococó romano. Autor dos frescos da Vila Falconieri, em Frascati, é sobretudo conhecido pelas suas caricaturas a pena e guache de expressão mais liberta do que as suas pinturas de retratos oficiais.

<sup>234</sup> Pintor inglês com bastante influência no século XVIII, promotor do chamado “Grand Style” que se funda na idealização do que é imperfeito. É um dos fundadores e Presidente da Royal Academy inglesa.

<sup>235</sup> Pintor, gravador e caricaturista inglês, sediado em Roma, vivia sobretudo de encomendas feitas por ricos viajantes ingleses no *Grand Tour*.

Coke<sup>236</sup> (1697 – 1759), que permanece seis anos na Europa, colecionando escultura clássica, manuscritos raros e códices como o Codex Hammer de Leonardo da Vinci (actualmente na colecção privada de Bill Gates<sup>237</sup>). A arquitectura torna-se um dos assuntos preferidos do viajante inglês para o qual Gian Battista Piranesi (1720 – 1778) se torna, nesta especialidade, um dos artistas italianos mais influentes e produtivos, com as suas vistas de Roma (*vedute*) e seus *Carceri* gravados.

Com o período que vai de 1763, ano do Tratado de Paris, que pôs fim à Guerra dos Sete Anos, aos anos que sucedem às guerras resultantes da Revolução Francesa (1789 - 1799), podemos considerar ter o *Grand Tour* atingido o seu clímax ou ponto alto. Vários factores contribuem para um significativo aumento da circulação de adeptos e praticantes do *Grand Tour*, entre os quais a descoberta de Herculano (1738) e Pompeia (1748), que reclamam a atenção para além dos habituais destinos, ampliando o seu itinerário para zonas mais a sul da península, estendendo-se à Sicília e à Grécia. A emergência da estética do sublime do filósofo Edmund Burke (1729 – 1797), já presente em Anthony Ashley Cooper, leva a uma nova consideração do espectáculo proporcionado pela paisagem dos Alpes e dos Apeninos italianos, assim como dos caminhos repletos de perigos, naturais e humanos, como salteadores [lembrados pela pintura de Salvator Rosa<sup>238</sup> (1615 - 1673)] ou os terríveis e imprevisíveis vulcões como o Etna e o Vesúvio. Outros países como a Alemanha e os Países Baixos voltam a ser incluídos nas rotas e itinerários. A galeria de Dresden era das mais visitadas com a pintura *Noite* de Correggio (1489 – 1534) e a *Madonna* de Rafael como pontos altos de atracção.

Embora a arte antiga e a do Renascimento se mantivessem como as maiores atracções, a partir das décadas de 70 e 80 do séc. XVIII assiste-se a uma crescente valorização da arte italiana primitiva e do Gótico, iniciada pelo coleccionador William Young Ottley (1771 – 1836) e evidente no interesse demonstrado por John Flaxman (1755 – 1826) pela escultura gótica francesa e pela arte italiana dos séculos XIV e XV. O *Grand Tour* começa a atrair, por esta altura, viajantes do lado de lá do Atlântico como o pintor norte-

---

<sup>236</sup> 1.º conde de Leicester (5.ª geração)

<sup>237</sup> Presidente da companhia norte americana Microsoft

<sup>238</sup> Pintor italiano barroco, nascido em Nápoles, foi influenciado por Ribera. Disposto do apoio financeiro do cardeal Giovanni Carlo de' Medici transforma a sua casa num círculo artístico, literário e musical conhecido como “Academia dei Percossi”

americano John Singleton Copley<sup>239</sup> (1738 – 1815). Muitos retratos de viajantes famosos como é, por exemplo, o caso de Johann Wolfgang Goethe (1749 – 1832) por Johann Wilhelm Heinrich Tischbein<sup>240</sup> (1751 – 1829) chegaram até nós, pintados sobretudo em Roma ou arredores, não só por retratistas de nome como Pompeo Batoni<sup>241</sup> (1708 – 1787), mas também por artistas estrangeiros residindo aí para estudar, apresentando-se como alternativas mais acessíveis.



Fig. 49 Johann Wilhelm Heinrich Tischbein, retrato de Goethe na Campagna romana, óleo sobre tela, 164 x 206 cm, Städelsches Institut, Frankfurt am Main

Nápoles passa também a ser cada vez mais um pólo de atracção, não só pela recente descoberta de Pompeia e Herculano, mas também pelos Campos Flegrei,<sup>242</sup> combinando

---

<sup>239</sup> Destacado pintor dos Estados Unidos da América, foi também activo em Inglaterra.

<sup>240</sup> Pintor alemão, oriundo de uma família de pintores do Hesse, viajou como tantos outros colegas para Itália para a aprendizagem. Numa segunda viagem a Itália conhece o poeta alemão Johann Wolfgang von Goethe. É sobretudo o retrato do poeta na Campânia romana que o celebrou.

<sup>241</sup> Nascido em Luca, filho de um ourives, muda-se para Roma em 1727 ou 1728 para aprender pintura com Sebastiano Conca e Francesco Impeiali. Em 1741 associa-se à *Accademia di S. Luca* atingindo um considerável prestígio, sobretudo depois da partida do seu maior rival Anton Rafael Mengs para Espanha. Protector de Winkelmann, procura como ele defender os valores clássicos já expressos em Poussin, na sua pintura. Os retratos de Batoni eram sobretudo valorizados pela aristocracia britânica de passagem por Roma. Em Lisboa podem admirar-se várias pinturas suas encomendadas na época de D. Maria I para a Basílica da Estrela.

<sup>242</sup> Zona vulcânica situada na região da Campânia, província de Nápoles em Itália, fortemente martirizada por sucessivas e violentas erupções vulcânicas históricas

beleza natural com um vasto repertório de locais associados a motivos ou temas Clássicos como o Túmulo de Virgílio ou a Grotta di Posillipo, entre outros. Os ideais do sublime levavam muitos a subir o Vesúvio. O diplomata e famoso colecionador de antiguidades Sir William Hamilton (1730 – 1803) e sua esposa Emma Hamilton (1761 – 1815) (cujas *Attitudes* chegam a ser referenciadas por Goethe), imortalizados no recente romance de Susan Sontag<sup>243</sup> são duas figuras lendárias imediatamente associadas ao *Grand Tour* desta fase.

É por volta das décadas de 70 e 80 do séc. XVIII que o *Grand Tour* convida viajantes cada vez mais para sul na procura do estímulo do perigo, do desconhecido e da aventura. Nápoles e as ruínas de Paestum ganham uma fama cada vez maior e a Sicília atrai figuras como o filósofo George Berkeley (1685 - 1753), Johann Wolfgang von Goethe e o estudioso do classicismo Richard Payne Knight (1750 - 1824). A Grécia constitui uma extensão natural do *Grand Tour* e, apesar de terem sido feitas anteriormente algumas viagens, estas eram de carácter mais esporádico. É sobretudo a partir de meados de setecentos que a sua visita se torna cada vez mais habitual.

“ Ninguém poderá ser mais tomado como viajante se nunca tiver... provado as azeitonas da Ática” (Morrit, 1985, VI)

diz-nos J. B. S. Morrit (1771 – 1843) proprietário do Rokeby Park, no Teeside, e especialmente atraído por Tróia, tendo mesmo feito a tentativa de adquirir parte do friso do Parténon em Atenas.

Data de 1732 a fundação da *The Society of Dilettanti*, nome em si mesmo significativo, de um clube de nobres eruditos cúmplices, de que chegou a fazer parte, entre outros, o pintor Joshua Reynolds, e cujo traço comum era terem passado pela experiência do *Grand Tour*. Esta sociedade toma a seu cargo garantir ou cuidar da organização de viagens à Ásia Menor e à Grécia, assumindo igualmente o seu papel divulgador na edição de relatos daí resultantes.

Muitos artistas fazem parte, nesta fase, de círculos de turistas nobres e aristocratas. Outros, sobretudo após a fundação da Royal Academy (1768), preferem assumir por sua

---

<sup>243</sup> Sontag, Susan, *O Amante do Vulcão*, Lisboa, Quetzal, 1998

conta o papel de *Grand Tourists* com o principal objectivo de ir ao encontro de paisagens e vistas sugestivas (*pitorescas*) e para aprofundar e estudar a arte da Antiguidade e do Renascimento. Aproveitam, com a viagem, a ocasião para se introduzirem no ambiente e mercado que o *Grand Tour* lhes proporciona. O pintor Thomas Jones<sup>244</sup> (1743 - 1803) deixa-nos no seu diário<sup>245</sup> a descrição de um grupo de aguarelistas ingleses constituído por Francis Towne, William Pars, John ‘Warwick’ Smith, John Robert Cozens (1752 – 1797) e ele próprio, como fazendo parte de um grupo de artistas ligados a Richard Payne Knight, viajando por Itália no *Grand Tour* e produzindo aguarelas como recordações para turistas. Seguiriam em viagem na companhia do escritor e crítico de arte William Thomas Beckford (1760 – 1844), em 1782-3. As aguarelas de Pars, Towne e Cozens transmitem sobretudo a ideia de sublime, conferida pela paisagem dos Alpes Suíços, mas o último dedica-se a paisagens tipicamente características do *Grand Tour* como vistas de Tivoli, Paestum, Elba, o Lago Nemi e Nápoles. Abraham-Louis-Rodolphe Ducros (1748 – 1810) é outro nome a destacar entre os mais prolíficos paisagistas do *Grand Tour*. Artista Suíço, chegado a Roma no ano de 1772, é contratado pelo antiquário e artista Sir Richard Colt Hoare (1758 – 1838). Produzindo aguarelas que transmitem na perfeição o espírito do *Grand Tour*, regista lugares como as quedas de água de Terni, a Vila de Mecenas em Tivoli, ambas famosas pelas suas associações clássicas como o túmulo de Virgílio em Posillipo e os Templos de Paestum. O pintor paisagista alemão Jacob Philipp Hackert<sup>246</sup> (1737 – 1807) passa por Roma em 1768, seguindo para Nápoles Florença e visitando a Sicília em 1777 como desenhador ao serviço de Payne Knight.

Com as Guerras Napoleónicas que se seguiram à Revolução Francesa, torna-se novamente perigoso viajar pela Europa e principalmente para Itália, após a investida de Napoleão. Alguns colecionadores tiraram, no entanto, partido da conturbada situação, como William Young Ottley e Miklós Esterhazy II. Só com o fim das guerras, em 1815, é que se assiste a um significativo aumento no afluxo de viajantes em direcção a Itália.

---

<sup>244</sup> Pintor paisagista do País de Gales, vê a sua reputação crescer sobretudo no século XX, quando se tornaram públicas pinturas suas, sobretudo com vistas de Nápoles, que terá pintado entre 1782 e 1782 e que ultrapassam o mero gosto convencional, antecipando de certo modo a obra de um Camille Corot (1796 – 1875) e a escola de Barbizon

<sup>245</sup> Viaggio d’artista nell’Italia del Settecento: Il diario di Thomas Jones; ed. Lit. Guidi, Chiara, trad.; Milano, Electa, 2003

<sup>246</sup> Pintor alemão estabelecido em Roma, em 1768, aí passando boa parte da sua vida profissional. Amigo de Goethe, que conhece em 1787 durante a sua estadia, torna-se seu professor de desenho. Goethe escreverá a sua biografia publicada em 1811.

A acompanhá-los aparecem, em cada vez maior número, publicações de livros e guias de viagem, dos quais dois se destacam e exibem o mesmo título: *Italy* (1818) de William Sotheby (1757 – 1833) e o de Samuel Rogers (1763 – 1855), em 1822-8. Outro guia muito em voga e constituindo uma aproximação à Itália, em parte bastante à semelhança da que Joseph Addison (1672 – 1719) tinha feito, era *A Classical Tour through Italy* (1813) de John Chetwode Eustace (1762 – 1815). O poeta Percy Bysshe Shelley (1819 – 1822) visita Bolonha para apreciar a pintura de Guido Reni<sup>247</sup> (1575 – 1642), em Florença visita os Uffizzi pela escultura Clássica e, quanto ao que vê em Roma, declara que apenas Rafael, Reni e Salvator Rosa estarão à altura das obras da Antiguidade.

Por fim, com a progressiva ascensão de uma nova classe burguesa com um crescente poder económico e com maior disponibilidade para a viagem, vai lentamente ganhando terreno uma nítida alteração do gosto estético. Esta nova classe de turistas é a que fica representada nos desenhos a lápis de Jean Auguste Dominique Ingres (1780 – 1867). O poeta John Keats (1795 – 1821) e o escritor/crítico e artista John Ruskin (1819 – 1900) contribuem ambos, em grande medida, para esta mudança estética significativa, referindo-se o primeiro de forma pouco favorável em relação a Guido Reni, que considera insípido, o segundo põe em causa o real valor da escola de Bolonha no seu conjunto. O Romantismo propõe, finalmente, o recolhimento solitário no cenário de uma paisagem paradisíaca de lagos e baías Italianas, promovendo a figura mítica do ingénuo camponês, habitante da Arcádia.

Aparecem novos guias turísticos como os do editor Karl Baedeker (1801 – 1859), vindo, em 1840, o comboio a vapor substituir a carruagem puxada a cavalo, permitindo, como anteriormente dito, a Thomas Cook (1808 – 1892) a primeira experiência, em 1864, do que mais tarde viria a tornar-se o Turismo de massas organizado.

O poema *Childe Harold's Pilgrimage* (1812; 1816; 1818) de Byron (George Gordon Byron, 1788 – 1824) com as celebrações de Veneza, da escultura antiga no Museu do

---

<sup>247</sup> Pintor italiano nascido em Bolonha, inicialmente formado como músico, estuda pintura entre 1584 e 1593 com o pintor flamengo Denis Calvaert (1540 – 1619). Entre os seus condiscípulos encontra-se Domenichino. Estuda intensamente as gravuras de Dürer e a pintura de Rafael. Por volta de 1595 adere à Accademia del' Naturale futura *Accademia degli Incamminati*, fundada pelos Carrachi. Viajando intermitentemente entre Roma e Bolonha, a fortuna crítica de Reni oscila em função do prestígio do conceito de classicismo cultivado de Poussin a Ingres, passando por Goethe e os viajantes do *Grand Tour*.

Capit6lio em Roma, induziu muitos dos seus admiradores 6 viagem, mas este n6o deixa, no entanto, de poder ser considerado como o verdadeiro canto do cisne da pr6tica aristocr6tica que constituiu o *Grand Tour*.

## **PARTE III**

# **O ÁLBUM DE DOMINGOS ANTÓNIO DE SEQUEIRA**

### **1. O EXEMPLO DE SEQUEIRA**

#### **1.1. Contexto histórico**

Vimos no capítulo precedente a importância, nem sempre reconhecida, de que se reveste o suporte do caderno de viagem do artista enquanto instrumento de trabalho. O seu formato, de folhas ligadas em caderno, constitui geralmente um pequeno livro com uma forma suficientemente prática para o transporte, muitas vezes cabendo num bolso. De carácter essencialmente intimista, é um suporte que se encontra omnipresente, sempre à mão para que, em qualquer circunstância, mesmo em deslocação, o artista nele possa fazer registos ou apontamentos gráficos, desenhados ou escritos, de ideias e esboços que servem habitualmente como primeira impressão ou memória para referência futura. Difícil se torna a sua definição ou integração numa tipologia, dado o seu carácter eminentemente individual e único, sendo talvez, esse mesmo, uma das suas principais características ou traços qualificativos: o de se furtar a uma uniformização ou definição generalizadora. Cada caderno de artista corresponde a uma personalidade artística original, autográfica e autobiográfica.

Centremo-nos, neste capítulo, sobre António Domingos Sequeira (1768 – 1837) e no único álbum que nos deixou. As razões para esta escolha decorrem não apenas do facto de Sequeira ser considerado um dos principais artistas portugueses na passagem do século XVIII para o século XIX, época que consideramos sob vários aspectos interessante para a importância na utilização e atitude perante o desenho e na consequente utilização do suporte do caderno ou álbum de artista inserido numa prática que se pode considerar, não apenas uma necessidade útil, mas também já uma tradição. É normal que um artista produza ao longo da sua carreira uma série mais ou menos rica e continuada de cadernos. Já Leonardo da Vinci sugeria: estar sempre munido de um destes pequenos livros que seria continuado por novos livros, assim que as folhas do anterior se esgotassem. Uma abordagem biográfica ou da evolução cronológica implicaria, nesse caso, a consideração de uma série de cadernos produzida ao longo do tempo e a sua ordenação sequencial ou cronológica, permitindo um estudo comparado.

No caso de Sequeira, a limitação a um álbum, aparentemente o único que utilizou ao longo da sua vida de artista, revela-se-nos com a vantagem de concentrar, em apenas um exemplar, vários momentos da sua vida. No mesmo álbum, encontramos o jovem Sequeira estudante e Sequeira artista amadurecido, com a correspondente diferença de linguagem gráfica e de assuntos e preocupações.

### 1.1. Contexto histórico

Uma maldição ou astro maligno<sup>248</sup> parece abater-se sobre as artes e os artistas em Portugal, atendendo às invariáveis e recorrentes queixas como as de Francisco de Holanda a D. Sebastião<sup>249</sup> (1554 – 1578) depois as de Félix da Costa Meesen (1639 – 1712) a D. Pedro II<sup>250</sup> (1648 – 1706) ou mais tarde as do escultor Joaquim Machado de Castro<sup>251</sup> (1731 – 1822) em correspondência com Frei Manuel do Cenáculo (Vilas Boas Anes de Carvalho)<sup>252</sup> (1724 – 1814).

Este “abatimento” das artes<sup>253</sup> e a falta de apoio ou indiferença a que estão sujeitas por parte dos governantes, torna-se um lugar-comum da literatura proveniente da pena seja de pintores, seja de escultores portugueses.

Excessiva e quase exclusivamente dependendo de importantes e imprescindíveis poderes de mecenas como a igreja ou a corte, a arte em Portugal reflecte os tempos de crise que se abatem sobre o país a partir do final do reinado de D. João III e que tem o seu culminar no desastre de Alcácer Quibir e a consequente perda de independência, simbolicamente fixada na imagem da “morte de Camões”<sup>254</sup>. Da união da Península

---

<sup>248</sup> Cfr. Carta de Machado de Castro de 3/2/1817, in «Escritos Dispersos» (p. 319) apud França, 1990, 3.ª edição, vol.I, (p.88)

<sup>249</sup> “Lembrança Ao muyto Serenissimo e Christianissimo Rey Dom Sebastiam: De quanto Serve A Sciencia do Desegno e Etendimento da Arte da Pintura, na Republica Christam Asi na Paz Como na Guerra” (Lisboa, 1571).

<sup>250</sup> Em *Antiguidade da Pintura* (1696)

<sup>251</sup> “Em Portugal influi astro maligno destruidor das belas-artes” 1817 citado em epígrafe em *A Arte em Portugal no século XIX* de José Augusto França, 1990, começando assim a 1.ª parte desta sua obra.

<sup>252</sup> “Difíciloso é, Exmº Sr., achar um mestre de desenho; e ainda mais difícil (achando-se) querer ele deixar a corte.” (Machado de Castro, apud França, 1990: 67)

<sup>253</sup> Cfr. Cyrillo Volkmar Machado (1748 – 1823), (Colecção de Memórias), apud França, op. Cit., 1990: 69

<sup>254</sup> Portugal viveu no século XVI um período áureo que pode ser considerado, como alguns vêem, estar na origem da globalização que vivemos na contemporaneidade. Um pequeno testemunho da importância de Portugal como uma das primeiras potências à escala global é o diário de Dürer da sua Viagem aos Países Baixos, anteriormente referido. Camões é a figura simbólica da época que marca, com a sua “morte”, o fim desse “estado de graça” português.

Ibérica sob um reino ou um monarca resultará uma natural preponderância e domínio da cultura espanhola<sup>255</sup> que tem aliás reflexo no que ficou conhecido como um período áureo da sua cultura conhecido como o “*siglo de oro*” espanhol.<sup>256</sup> Pintores portugueses trabalharão para a corte de Filipe II (1527 – 1598) (Filipe I de Portugal, a partir de 1580) como o tenta Francisco de Holanda ou como será um facto com Francisco Venegas (c. 1525-1594) entre outros.

As guerras da Restauração e a fundação de uma nova dinastia não tiveram, nem criaram, as condições para se cuidar ou proteger as artes ou uma escola nacional. O país tem outras prioridades e está aliás em reestruturação económica.

O panorama das artes só se irá alterar coma regência de D. João V, o Magnânimo (1689 – 1750), em grande parte beneficiando do influxo resultante da exploração das riquezas em ouro e diamantes provenientes do Brasil. Este súbito enriquecimento permite ao monarca adoptar a imagem do rei absoluto, tendo Luís XIV, “o Rei Sol”, como figura modelo. O fausto e ostentação que caracteriza a regência deste monarca terão na edificação do Convento de Mafra um dos seus símbolos de Estado mais expressivos. Importam-se artistas: pintores (Pierre-Antoine Quillard, 1700-1733, pintor régio), arquitectos (João Frederico Ludovice,<sup>257</sup> 1670-1752), escultores (Alessandro Giusti, 1715-1799) que irão tornar o estaleiro do Convento de Mafra um importante centro de ensino e aprendizagem das artes [continuado com D. José I (1714 – 1777)].

Fundam-se as primeiras academias como a Academia Real da História Portuguesa (1720). Envia-se os primeiros bolseiros nacionais para Roma para estagiar na *Sacra Academia della Corona di Portogallo*, tendo como principal modelo a Academia Francesa, fundada, em 1666, por Luís XIV e Colbert (FRANÇA, 1990: 64).

Apesar de ter tido importância na formação de gerações de artistas que viriam a ter papel de relevo no desenvolvimento e ensino das artes em Portugal nos inícios do século XVIII, de onde se destaca a figura de Vieira Lusitano, esta Academia seria, no entanto, descontinuada na sequência de conflitos entre a coroa portuguesa e o Papa e só retomada no reinado de D. Maria I.

---

<sup>255</sup> Ainda que se verifiquem influências Francesas já na época de D. Pedro II, verificável através das citações, por exemplo, de Félix da Costa Meesen a Roger de Piles, crf. Vítor Serrão

<sup>256</sup> Com figuras universalmente importantes como Diego de Velazques (1599-1660) na pintura ou Miguel de Cervantes (1547-1616) na literatura.

<sup>257</sup> Nome aportuguesado do alemão Johann Friedrich Ludwig, arquitecto e ourives alemão, naturalizado português.

O apoio às artes no reinado de D. José I e do seu ministro plenipotenciário, Marquês de Pombal (apesar da criação de escolas de desenho como as que funcionavam na Aula do Risco, no Colégio dos Nobres, e da de escultura em Mafra, datarem do seu tempo), revestiu-se de um carácter mais proteccionista e nacional e virado para uma aplicação imediata e racional de apoio à indústria, em conformidade com a visão positivista levada à prática num enquadramento da política seguida de um despotismo iluminado. O ensino do desenho mantinha-se adstrito a fábricas ou oficinas de carácter industrial como na fábrica de estuques, junto da Fábrica das Sedas.<sup>258</sup>

O terramoto de 1755 é um golpe duro para Lisboa e para o país. Torna-se uma verdadeira prova de fogo para o governo, a reconstrução da cidade, passando esta a ser uma das principais acções políticas. A destruição resultante do terramoto deixaria, no entanto, profundos traumas e marcas, tanto materiais como psicológicas, sentidas, ainda, muitas décadas depois. As suas repercussões fizeram-se sentir além fronteiras, atraindo a atenção de intelectuais, filósofos e pensadores europeus como Voltaire<sup>259</sup> (François-Marie Arouet) (1694 – 1778) e Immanuel Kant<sup>260</sup> (1724 -1804), que recolocaram Portugal, país distante ou geograficamente periférico, no centro do mapa das discussões europeias, bem como nas rotas ou destinos de viagens de aventureiros e espíritos curiosos de que nos chegaram importantes relatos e descrições.

Com a morte de D. José I (24 de Fevereiro de 1777) e o afastamento do Marquês de Pombal dá-se a “Viradeira”<sup>261</sup> que promove a reabilitação de famílias da antiga nobreza, anteriormente perseguida e considerada principal obstáculo à modernização do país, procedendo-se a uma gradual reposição dos seus privilégios. O essencial das reformas foram, no entanto, de certo modo mantidas e, a fim de minorar excessos normais de reacção e vingança, a sucessora de D. José I, D. Maria I (1734 – 1816), vê num dos colaboradores de Pombal, o intendente da polícia Diogo Inácio de Pina Manique (1733 – 1805), um instrumento de grande utilidade política e uma colaboração indispensável. O Intendente tem uma acção determinante e de certo modo ambígua e contraditória. Se,

---

<sup>258</sup> SALDANHA, Nuno, 1995, pp. 39, 40 e 89, 93

<sup>259</sup> *Candide* de Voltaire será, talvez, o exemplo mais famoso

<sup>260</sup> Kant desenvolveu o já existente conceito do sublime com base no fenómeno do terramoto de Lisboa, do qual coleccionou notícias e a partir das quais tentou explicar as suas causas em três pequenos opúsculos.

<sup>261</sup> Período iniciado em 1777 com a nomeação, por D. Maria I, de novos secretários de estado em substituição do Marquês de Pombal e durante o qual se tenderá a inverter a sua política estatal centralizadora. Reabilita-se o poder da Igreja e da alta nobreza sobre o estado. Muitos nobres são também reabilitados, presos políticos são libertados e passa-se a acusar de heresia, sobretudo na Universidade de Coimbra, alunos e professores ligados ao enciclopedismo ao naturalismo e ao deísmo.

por um lado, se revê como garante da ordem e saúde (higiene física e moral) públicas, recorrendo com frequência a expedientes e a métodos policiais repressivos e brutais, por outro, mostra-se enformado no espírito socialmente empenhado das luzes. A crise e decadência reinantes, a miséria dos campos, provocam a migração e concentração das populações nas grandes cidades em busca de meios de subsistência e oportunidades de toda a espécie de comércio ou negócio, nem sempre lícito. Assiste-se a um continuado aumento da pobreza e da criminalidade cujos sinais o Intendente procura contrariar.<sup>262</sup>

Motivos de preocupação para a Rainha D. Maria I e para Pina Manique são igualmente as consequências dos importantes acontecimentos internacionais como as Revoluções Americana e Francesa, a queda do Antigo Regime e a onda de choque que daí decorre e varre toda a Europa.

A ameaça vem sobretudo do lado das elites constituídas pelas camadas aristocráticas letradas ou cultas da sociedade. São os diplomatas que viajam e que maior contacto e exposição têm com as correntes de pensamento e ideias novas que circulam nos frequentados meios intelectuais das principais metrópoles culturais europeias. Outra ameaça constitui também a circulação de estrangeiros em visita ao país. Muitos deles são fugitivos e exilados que acabam por se estabelecer. Vêm num país pobre e atrasado, onde a concorrência é fraca, oportunidades que talvez não tenham encontrado no seu. Tornam-se, voluntária ou involuntariamente, agentes de informação ou de propagação dos ideários da revolução. Maçons, pedreiros-livres e jacobinos, constituem uma rede internacional e são frequentes agentes de contacto activos na exportação de ideias revolucionárias e subversivas. Vive-se num clima de suspeição e vigilância latente. Seja quem for, inocente ou culpado, está sempre na mira do sistema policial de Pina Manique e de toda uma rede de *moscas*, denunciantes ou delatores.

---

<sup>262</sup> Inspirado no racionalismo e na experiência francesa nomeadamente de Paris. Cfr. José Norton, 2004

### 1.1.1 O ensino das artes e do desenho em Portugal e a Casa Pia de Lisboa

O ensino artístico em Portugal mantém-se até muito tarde integrado num sistema medieval de corporações e bandeiras, reunidas na Irmandade de S. Lucas, reunindo vários ofícios, não fazendo deles clara distinção. São modelos de ensino claramente ultrapassados e obsoletos, mas que mantêm as estruturas suficientes para cobrir a relativamente pobre procura nacional. Os pintores Cyrillo Volkmar Machado (1748 – 1823) e Pedro Alexandrino de Carvalho (1729 – 1810), apesar de goradas tentativas no sentido de uma actualização dos estatutos da Irmandade e de procurarem criar novas estruturas de ensino, fazem, ainda nos finais do século XVIII, parte desta mesma estrutura profissional, envelhecida e obsoleta. Será sobretudo nos estaleiros de Mafra que, de modo empírico, se formam os artistas nacionais e onde se poderá encontrar algo equiparado a uma escola artística com os seus mestres e com a necessária transmissão de conhecimentos a gerações futuras. É o caso de Machado de Castro, que trabalha com o escultor italiano Alessandro Giusti<sup>263</sup> (1715 - 1799) em Mafra, antes de transferir a sua própria Escola de Escultura para a capital.

Com D. Maria I e o Intendente Pina Manique assiste-se a uma retoma do interesse e dos esforços em reformar o ensino das Belas Artes de modo mais organizado e institucionalmente apoiado, a par de várias iniciativas de carácter mais corporativista ou particular como as frustradas tentativas de Cyrilo Volkmar Machado. Criam-se a primeira Aula de Desenho da Casa Pia (de Pina Manique) e a Aula Régia de Desenho e Figura, em 1781, em Lisboa. No Porto, já abrira, em 1779, a Aula de Debuxo e Desenho, por iniciativa e patrocínio da Companhia da Agricultura das Vinhas do Alto Douro, de apoio de carácter tipicamente burguês e comercial e capitais britânicos.

Algumas iniciativas dão continuidade ao espírito pombalino: importante instituição, no que respeita ao incremento do ensino artístico e ao apoio das indústrias, é a Casa Pia de Lisboa, fundada por Pina Manique (3 de Julho de 1780) e pensada como casa de acolhimento de jovens desprotegidos ou oriundos das camadas sociais mais baixas, que o Intendente pretende recuperar, juntando, assim, a possibilidade de combater a

---

<sup>263</sup> Escultor italiano, director da escola de escultura de Mafra, autor do retábulo dos “Santos Bispos” no mesmo convento e concluído em 1755.

criminalidade associada à pobreza e à miséria, preparando simultaneamente os jovens para os reintegrar socialmente como trabalhadores, artesãos ou operários especializados. A Casa Pia promove as condições para que surjam escolas e centros de várias artes e ofícios, no estrangeiro (Inglaterra e Itália), para jovens de ambos os sexos que vão desde a medicina às artes.

Estas instituições, ministrando também o ensino das artes do desenho, encontram-se, nesta fase, disseminadas pelas duas principais cidades portuguesas e tendem a satisfazer várias actividades. Assim, temos aulas de desenho em Institutos de Matemática ou em Academias de Marinha, desenho de arquitectura ou engenharia civil e militar e também desenho que pretende ser a base do ensino da escultura, da pintura e da estampa ou gravura.

A imagem que os viajantes estrangeiros dão de Portugal é raramente lisonjeira:<sup>264</sup> a descrição de uma população miserável dominada por uma nobreza e uma corte decadente, corrupta e indiferente, abençoada por um clero todo-poderoso, senhor das consciências e detentor de vastos privilégios e bens materiais.

Longe vão os tempos de uma relativa fama criada pelo circunstancial enriquecimento do País através da exploração das riquezas coloniais, o ouro e os diamantes proveniente do Brasil, e mão-de-obra escrava africana, no reinado de D. João V, o Magnânimo.

O mais que o País pode é sonhar com as profecias de cariz popular de Bandarra,<sup>265</sup> sobre o regresso de um Rei, desejado e redentor, para paliativo do seu atraso e miséria já endémica. Voltar a sonhar na partilha do Mundo com as demais potências europeias que, a partir de então, se foram desenvolvendo, relegando o país para um papel secundário, periférico, atrasado económica e culturalmente, ainda que interessante e presa fácil do ponto de vista da geoestratégica imperial e colonial das potências emergentes.

O que resta do imenso e disperso Império Português, de cada vez mais difícil gestão a partir da Metrópole, é igualmente alvo da cobiça de potências em conflito: a Inglaterra e a França de Napoleão. Este vê, na velada aliança do nosso país com a sua antiga aliada, inaceitáveis inconvenientes estratégicos e uma das principais razões para a declaração

---

<sup>264</sup> Baretto, Costigan, Carl Israel Ruders, James Murphy, Heinrich Friedrich Link, William Beckford, entre outros, contribuem para se poder traçar um retrato de Portugal na transição do século XVIII para o século XIX

<sup>265</sup> António Gonçalves Annes Bandarra (1500 – 1556) profeta popular de cariz messiânico do século XVI. Terá influenciado, entre outros escritores e pensadores, o pensamento messiânico e sebastianista de Padre António Vieira com a sua ideia do Quinto Império e do regresso do rei D. Sebastião.

de guerra e invasão em 1807. Aproximam-se então de novo, tempos críticos para Portugal.

As ondas de choque, que resultaram da Revolução Francesa e que varreram a Europa, tiveram como continuação as guerras de fronteiras e, finalmente, o avanço dos exércitos napoleónicos que progressivamente vão tomando conta da mesma Europa. Domingos Sequeira contará, mais tarde, em correspondência com João António Pinto da Silva,<sup>266</sup> ter escapado por pouco, em Roma, a populares em fúria, tomado que tinha sido por francês e jacobino.<sup>267</sup> Se, por um lado, os estrangeiros são aconselhados a regressar, fugindo a uma próxima e muito provável invasão do Estado Pontifício, o protector de Sequeira, que alimenta projectos ambiciosos a desenvolver em Portugal, por outro lado, aconselha-o vivamente a adiar o seu regresso e a aproveitar os benefícios da sua estadia italiana e da fama entretanto alcançada, da qual dificilmente poderá beneficiar no seu país, “pouco interessado em coisas da arte”. Portugal não está imune aos novos ventos ou ao torvelinho que agita a Europa. Apesar da sua situação periférica, o país não deixa de ser envolvido na teia dos conflitos de interesses entre as duas maiores potências do momento: a Inglaterra e a França. Deve-o, por um lado, à sua localização geoestratégica e, por outro, aos domínios territoriais ultramarinos que ainda mantém.

Internamente vive-se um período de decadência e de estagnação resultante da viragem política de D. Maria I, após o regime de absolutismo esclarecido de Pombal. Internacionalmente tenta-se uma política externa de não comprometimento declarado, nem com a antiga aliada Inglaterra, evitando também o conflito aberto com a agressiva França da revolução ou napoleónica.

O país encontra-se empobrecido e dominado por uma corte absolutista que pouco investe para além da manutenção dos seus privilégios, que contrastam com a pobreza e o atraso generalizado de um país de enormes contrastes sociais e que já pouco mais produz para além de uma magra economia de subsistência, dominado por um espírito derrotado e fatalista alimentado pela ignorância e o fanatismo religioso.

---

<sup>266</sup> Guarda-jóias da rainha D. Maria I e principal patrocinador da viagem de aprendizagem de Domingos Sequeira a Itália.

<sup>267</sup> Correia, Virgílio; Sequeira em Roma: duas épocas, 1788-1795/1826-1837; Imprensa da Universidade Coimbra 1923

A reduzida classe intelectual e letrada que há muito vem sentindo os ecos de ideias novas e libertadoras da recente Revolução, sofre igualmente a repressão da apertada censura policial e inquisitória. Figuras como Manuel Maria Barbosa du Bocage<sup>268</sup> (1765 – 1805) representam este tipo de intelectual contestatário, libertino e jacobino.

A queda do *Ancien Régime* em França e a revolta dos povos dá o mote de ameaça a outras monarquias absolutistas, um pouco por toda a Europa. A redefinição de nacionalidades, fronteiras étnicas e linguísticas, o feroz combate entre a Inglaterra e a França pela hegemonia política e económica, redimensionando os jogos de equilíbrio estratégico de alianças, bem como a partilha do espaço ultramarino e colonial, vai promover e incentivar a mobilidade dos povos, impeli-los para um maior contacto, seja para fins bélicos, seja em alianças de paz e cooperação.

### **1.1.2. A arte em mudança**

A imagem do Poder tende também para a adopção de formulários estéticos internacionais com variantes locais. O gosto neoclássico com ressonâncias republicanas substitui, definitivamente, o gosto barroco associado à nobreza e a uma aristocracia exangue e decadente.

As convulsões sociais, económicas e culturais que marcam o final do século XVIII vão abalar e modificar profundamente a Europa. A Guerra da Independência dos Estados Unidos da América ou Revolução Americana (1776) seguida da Revolução Francesa (1789), são factores de profundas mudanças e acontecimentos, provocando uma onda de choque que desde há muito se vinha preparando. A queda do *Ancien Régime*, pondo em causa sistemas políticos baseados em monarquias e nos seus governos absolutistas, propõe as novas formas mais democráticas e mais participativas dos governos constitucionais. Em conflito com a religião católica, pensadores espalham as suas novas ideias e recebem o apoio das massas mais desfavorecidas e de uma burguesia empenhada na mudança e na partilha do poder. No plano artístico, os estilos como o Barroco e o Rococó são cada vez mais conotados com a imagem do passado e com o poder eclesiástico, suporte ideológico das monarquias absolutas. Johann Joachim

---

<sup>268</sup> Bocage acabaria por morrer na miséria em parte devido à constante vigilância e perseguição policial de Pina Manique do qual consta, no entanto, ainda ter feito um esforço no sentido de o recuperar, atitude que condiz com a sua índole ambígua de bem feitor iluminado de extracção pombalina e de brutal garante da moral e dos bons costumes.

Winkelmann (1717 – 1768) e Anton Raphael Mengs (1728 – 1779) haviam lançado as bases para um novo estilo, o Neoclássico ou Neoclassicismo, que será o estilo que propõe a mudança e um regresso a valores morais e éticos inspirados na Antiguidade Clássica e que é adoptado como modelo para a imagem duma sociedade mais justa e equilibrada, conotada com os austeros ideais da República Romana clássica. É também o nascimento da teoria estética, com Alexander Gottlieb Baumgarten (1714 – 1762), necessária a uma classe nascente um pouco por toda a Europa, uma burguesia de novos-ricos, constituindo um novo grupo erudito e letrado de compradores, consumidores e apreciadores de arte.

A Itália mantém o lugar de convergência e também de irradiação dos modelos artísticos, ainda que em decadência, numa aliança italo-germânica entre a teoria e a prática, cultivada nas academias que atraem artistas e colecionadores de toda a Europa. É nas igrejas e nas pinacotecas ou por entre as ruínas que os vemos, representados e auto-representados, a fazer cópias desenhadas ou pintadas como é tema tão frequente da obra de Hubert Robert (1733-1808), ou como se pode verificar pela enorme difusão e êxito que tiveram os álbuns de gravuras (Tommaso Piroli, 1752 - 1824) a partir dos desenhos de John Flaxman (1755-1826), inspirados em baixos-relevos clássicos, usados para ilustrar obras como a *Iliada* e a *Odisseia* (e também a *Divina Comédia* de Dante) e que tiveram várias edições nos principais centros e capitais da Europa. Também a França, que em 1666 instala a sua academia em Roma, se mantém fortemente interessada em continuar esta relação com o principal centro artístico. É para lá que são enviados os bolséis vencedores do *Prix de Rome*, tornando-se numa tradição secular. A grande maioria dos artistas franceses aí estagiou, voltando em seguida ou mantendo-se na cidade eterna para o resto das suas vidas como o tinham feito Nicolas Poussin (1594-1665) ou Claude Lorrain (1600-1682), artistas cujo exemplo se seguiu.

## **1.2. Contexto Artístico**

É natural que nos finais de setecentos, em Portugal, Francisco Matos Vieira ou Vieira Lusitano (1699-1783) conte como a estrela de maior grandeza e referência, como académico romano, para outros artistas nacionais de destaque como André Gonçalves (1692-1792), Inácio de Oliveira Bernardes (1695-1781), Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810), Cyrillo Volkmar Machado (1748-1823) e o escultor Joaquim

Machado de Castro (1731-1822). Debatendo-se com a crise instalada no período pós-terramoto (1775), fazendo algumas tentativas, falhadas, de reformar a antiquada Irmandade de S. Lucas e elevar o estatuto das artes e dos artistas, são também assinaláveis algumas tentativas particulares e isoladas, invariavelmente votadas ao fracasso, em fundar uma Aula do Nu, conceito base para as academias de desenho, seguindo o figurino da academia romana, de que tanta falta se faz sentir entre os artistas nacionais, tanto para a função do ensino e da aprendizagem, como para uma elevação do seu estatuto socioprofissional.

Muitos estiveram em Roma para uma formação clássica e barroca. Mas a exiguidade do meio nacional revela-se, no regresso, um factor de desencorajamento, eivado de invejas, conflitos e ciúmes.

A grande parte das encomendas continua a ser de origem clerical ou cortesã e a classe burguesa e capitalista recorre muitas vezes aos pintores estrangeiros da moda,<sup>269</sup> de passagem ou estabelecidos em Portugal por períodos mais longos, como Jean-Baptiste Pillement (1728-1808), para trabalhos de decoração mural, de tectos ou pintura de paisagem. “Os castiços” olham os “romanos” e estrangeirados com inveja e desconfiança. Artistas estrangeiros encontram, normalmente, em Portugal, bom acolhimento nos círculos do poder. Muitos vêm exilados ou fugidos da Revolução Francesa, outros procuram a aventura, o exotismo de um país distante, estranho e misterioso, de gente hospitaleira e clima ameno. Muitas vezes encontram o êxito que lhes era difícil conseguir no seu país.

A tradicional passagem por Itália para a aprendizagem das artes, o *Grand Tour* ou o *Giro* italiano estão ameaçados pela instabilidade política internacional e pelo clima de conflito e guerra latente. Alguns destes pintores estrangeiros, como o pintor francês Pillement, acabam por ser agentes de transmissão de alguma actualização, não só através de obras que deixam produzidas, mas também do ensino ministrado a jovens artistas nacionais.

---

<sup>269</sup> Como Pompeo Batoni (1708 – 1787), pintor italiano, de grande prestígio e rival de Mengs, a quem se encomendaram retábulos para a Basílica da Estrela.

### 1.3. A Academia Portuguesa em Roma

Como referido no capítulo anterior, temos notícia da passagem, desde a época do Renascimento, de artistas portugueses por terras italianas e, sobretudo, por Roma, para aprender e trabalhar. Mas é sobretudo no reinado de D. João V, o Magnânimo (1689 – 1750), que as relações artísticas com Roma se irão intensificar significativamente e com conseqüências que ultrapassariam o próprio século XVIII. Beneficiando de uma conjuntura histórica favorável, mantendo a neutralidade em relação a conflitos europeus, o reinado de D. João V, um dos mais longos da história portuguesa, viu-se também favorecido pelas avultadas somas provenientes das colónias ultramarinas e sobretudo das riquezas em ouro e diamantes das minas brasileiras. Apostado em elevar a fama do seu reino ao nível da dos mais importantes da Europa, D. João V foi magnânimo no apoio das ciências e das artes, adoptando o gosto barroco para bem ilustrar o seu poder de déspota esclarecido e temente a Deus. O seu modelo de estadista é Luís XIV, de quem diz ninguém ter sabido ser rei como ele. Tal como o Rei Sol francês, D. João V utilizará as artes e as letras para o seu engrandecimento. O fascínio do monarca por Roma, como capital da arte e dos papas, fizeram-no um dos monarcas mais romanos da sua época.

É no reinado de D. João V que se constitui a primeira academia portuguesa em Roma, tendo como modelo a academia de França instituída por Luís XIV, em 1666. Sediada na Via Panisperna, no Palácio Cimarra, é conhecida pelos romanos como Academia de Portugal. Segundo Ayres de Carvalho<sup>270</sup> esta academia terá funcionado entre 1718 e 1728, tendo por ela passado pintores como Inácio de Oliveira Bernardes (1695 – 1781), Domingos Nunes do Porto e Inácio Xavier. Essa academia seria, no entanto, descontinuada por vontade do próprio soberano em conflito com a cúria romana.

Vieira Lusitano (Francisco Vieira de Matos, 1699 – 1783) será o mais importante pintor português desta época, alcançando significativa projecção internacional, tirando pleno partido da sua estada em Roma, para onde partiu com apenas 13 anos de idade para a aprendizagem ou formação artística (1712 – 1719). Discípulo de Benedetto Lutti e sobretudo de Francesco Trevisani, Vieira Lusitano adquire um conhecimento seguro do desenho e será distinguido com um primeiro prémio da Academia de S. Lucas.

---

<sup>270</sup> Ayres de Carvalho, «Os Artistas de Outrora e as Academias de Belas-Artes», *Belas-Artes*, – 1982 – 1984, 4-6, p.18

Depois de regressar a Portugal onde, entretanto e entre outros, executa vários trabalhos para D. João V, razões de índole sentimental fazem-no regressar a Roma por um período de mais sete anos. É nesta altura, que várias obras que aí executa lhe conferem grande prestígio e a consagração que o levam a ser promovido a académico de mérito da Confraria de S. Lucas.

Inácio de Oliveira Bernardes (1695 – 1781), mestre decorador de tectos, João Glama Ströberle (1708 – 1792), pintor do Porto, Joaquim Carneiro da Silva, gravador e professor de desenho no Colégio dos Nobres e na Aula Régia de Desenho e Figura, criada em 1781, são ainda outros nomes que beneficiaram de uma estadia em Roma para a sua formação e que, de algum modo, contribuíram com o seu nome para o ensino de novas gerações de artistas portugueses.

Em Portugal serão feitos alguns esforços para criar estruturas de ensino semelhantes e que substituam a inoperante e medieval confraria de S. Lucas. Esses esforços esbarrarão sistematicamente na oposição e na incompreensão. A falta de uma verdadeira e continuada cultura artística no nosso país, bem como sentimentos de inveja e ciúme num ambiente retrógrado e demasiado fechado, irão pautar o estado geral do pobre panorama artístico nacional. (José Fernandes PEREIRA in História da Arte Portuguesa, dir. Paulo PEREIRA, Temas e Debates, Lisboa, 1999, Vol.III, pp.134-137)

Novos esforços no sentido da sua reanimação ocorrerão no reinado de D. Maria I, com o concurso da acção decisiva de Diogo Inácio de Pina Manique (1733 – 1805) e do apoio de diplomatas esclarecidos, facto que terá relevância para o que iremos tratar na sequência desta exposição, quando nos ocuparmos mais em detalhe do caso de António Domingos Sequeira.

## 2. SEQUEIRA: SÍNTESE BIOGRÁFICA

### 2.1. A formação de Sequeira

As principais fontes para a biografia<sup>271</sup> de António Domingos Sequeira são relatos escritos por contemporâneos como Cyrilo Volkmar Machado ou José da Cunha Taborda (1766 – 1836) ou, ainda, pessoas que tiveram acesso a documentação e correspondência relativa a amigos e familiares do artista como o Marquês de Sousa Holstein<sup>272</sup>, que nos deixou uma primeira biografia (ainda que incompleta) de Sequeira (1874). Importante, também, é não só a correspondência mantida pelo artista com familiares, amigos e admiradores ou compradores, mas também aquela onde o pintor é referido em documentos escritos como, por exemplo, cartas trocadas entre terceiros como o seu protector, o Guarda-Jóias da Rainha D. Maria I, João António Pinto da Silva, ou Francisco Vieira Portuense (1756 – 1805). Também documentos de carácter oficial constituem elementos que permitem o cruzamento com acontecimentos da época, envolvendo Sequeira, directa ou indirectamente.<sup>273</sup> Finalmente, e para nós de importância fundamental, é a própria obra nas suas várias facetas de carácter multidisciplinar. Sequeira foi não só pintor, como também o seu enorme talento para o desenho lhe permitiu expressar-se em áreas como a medalhística, a escultura e a gravura, tendo sido um dos introdutores da litografia no país.<sup>274</sup> Sequeira também terá sido um designer *avant-la-lettre*, tendo-se envolvido no desenho de barcas para banhos públicos disponibilizadas na praia do Tejo para esse efeito. Desenhou símbolos, bandeiras militares e fardas para funcionários das Constituintes.

---

<sup>271</sup> Cfr. Cyrilo Volkmar Machado, Taborda, Conde Raczynski, Sousa Holstein, Luís Xavier da Costa, Henrique Campos Lima, José Augusto França, Maria Alice Beaumont, Alves Mexia, José Luís Porfírio, Maria de Lurdes Riobom, Alexandra Reis Gomes, José Alberto Seabra de Carvalho

<sup>272</sup> HOLSTEIN, Marquês de Sousa, “Domingos António de Sequeira”, Artes e Letras, 3.ª série, Lisboa, 1874

<sup>273</sup> Entretanto reunida, compilada e publicada em estudos realizados pelos seus principais biógrafos como Teixeira de Carvalho, Xavier da Costa, entre outros

<sup>274</sup> Luís da Silva Mouzinho de Albuquerque manda-lhe uma prensa e pedras litográficas de Paris, em 1822



Fig. 50 Domingos António Sequeira, Quatro Uniformes para Secretário de Estado, desenho a guache cinzento, preto, azul e amarelo, 427 x 665 mm, colecção particular

Nascido, em 1768, no seio de uma família humilde, em Lisboa, no Pátio das Vacas em Belém, filho de um embarcadiço algarvio e protegido por um padrinho tendeiro, seu vizinho, o jovem António do Espírito Santo dá cedo nas vistas do Marquês de Marialva<sup>275</sup> pelo seu especial talento para o desenho. Estas precoces inclinações artísticas, acima do normal, fazem com que seja resgatado ao seu meio humilde e abrem-lhe a oportunidade na aquisição de alguma instrução básica. Entrou cedo, após uma aprendizagem “menos que medíocre” (VASCONCELOS in Plutarco Português, Vol. II, p. 76, apud XAVIER da COSTA, 1922: 92, 93) da leitura, da escrita e de alguns princípios básicos de aritmética, para a “aula do Rocha”, com treze anos, para uma aprendizagem artística tradicional.

O apoio de Pina Manique ao jovem Sequeira chegou a ser equacionado. A própria instituição da Casa Pia reivindica (ainda hoje) a figura do artista como mais um entre tantos outros exemplos de sucesso e fama da sua acção benemérita e social. Mas a realidade é outra e, de facto, o apoio a Sequeira deve-se aos círculos mais próximos da corte e isso verifica-se expressivamente a partir da troca de correspondência que data da estadia do pintor, na sua fase de aprendizagem, em Itália. (CARVALHO, 1922: XV, XVI; CORREIA, 1923).

---

<sup>275</sup> Uma das figuras mais importantes no apoio continuado e na amizade demonstrada por Sequeira até Paris, onde morre, em 1824, pouco depois de ter introduzido Sequeira na sua sociedade (Salões de Gérard?)

## 2.1. A formação de Sequeira

É na «aula do Rocha», nome pelo qual ficou conhecida a Aula Régia de Desenho de Figura e de Arquitectura Civil (também conhecida por Aula Pública de Desenho da Cidade de Lisboa), criada pela Real Mesa Censória, em 1781, a partir de um dos seus primeiros professores, Joaquim Manuel da Rocha (1727 - ?), que Sequeira entra, no ano da sua abertura, como aluno ordinário para a sua formação de base como artista. Aí se viriam a formar os alunos com melhores resultados como Sequeira (premiado em desenho) que seguiriam com bolsa para Itália, uns, como Sequeira, pensionados pelo “real bolsinho” de D. Maria I ou com apoio de particulares, outros premiados por Pina Manique na escola que este mantinha, em paralelo, na “sua” Casa Pia (Aula do Nu), para completar os seus estudos, reatando assim com a tradição e os esforços joaninos no estabelecimento de uma academia portuguesa, em Roma, para formação de artistas e mestres professores que pudessem assegurar o ensino em Portugal. Joaquim Manuel da Rocha, grande admirador de Vieira Lusitano, que se esforça em copiar, abusando das linhas rectas (XAVIER DA COSTA, 1922: Apensos A, 143,144; 1939:11), mostra-se um artista e desenhador medíocre, mas um professor com alguma procura (SALDANHA, 1995: 41, 43). Consta que, conforme críticas coevas, incentivava os seus discípulos a copiar do natural e procurava interferir pouco, incentivando o seu modo pessoal ou próprio de desenhar.

Numa fase em que se tentava, uma vez mais, relançar o ensino artístico, seguindo o “figurino” académico romano, o desenho de cópia mantém-se como base principal (na continuidade da tradição de Vasari), informado de ideais iluministas de aplicação industrial, na continuidade dos esforços de modernização de carácter pombalino. A Aula Regia de Desenho e Figura (1781), instituída com o real patrocínio de D. Maria I (em paralelo com a aula do Castelo (Casa Pia) aberta pelo Intendente Pina Manique, para a protecção, ocupação, recuperação para o bem público de jovens em risco: ociosos, delinquentes ou marginais<sup>276</sup>), no sentido de retomar o que houvera sido iniciado primeiro por D. João V, depois com Pombal, mas sempre sujeito a contrariedades e vicissitudes várias que punham sistematicamente em causa a

---

<sup>276</sup> Teixeira de Carvalho, 1922, pp. XXXIII, XXXIV

consolidação e a continuidade. O desenho é valorizado sobretudo como disciplina prática ou técnica, servindo, frequentemente, senão que principalmente, de apoio a instituições militares (na edificação, na engenharia, na marinha) ou de carácter industrial (manufacturas). Em segundo plano virão os aspectos, não menos importantes, respeitantes ao cultivo do bom gosto útil a uma indústria que se quer actualizada e competitiva. Mas o ensino do desenho artístico é, na maior parte dos casos, específico, local, desarticulado e circunstancial, limitando-se a um número mínimo de profissionais ao serviço da corte e dos círculos cultos ou letrados que em torno dela gravitam. Sequeira, protegido por estes círculos régios e após preparação de cinco anos na “aula do Rocha”,<sup>277</sup> da qual nos chegam alguns desenhos premiados (Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora e no MNAA, inv. 3342 Des) e que nos trazem alguma luz sobre os métodos de ensino vigentes, que se perpetuam seguindo padrões e modelos até, pelo menos, 1819: copiam-se invariavelmente os mesmos modelos e as mesmas estampas.<sup>278</sup>

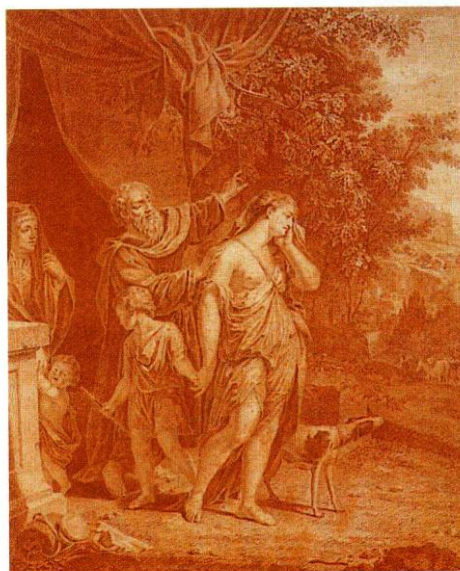


Fig. 51 Domingos António Sequeira, Abraão expulsando Agar, 1786, desenho a sanguínea, 592 x 495 mm, MNAA, inv.3342

Sequeira trabalha, após esta primeira fase da sua aprendizagem, para Francisco de Setúbal (1747 – 1792), realizando alguns trabalhos de decoração mural,<sup>279</sup> antes de partir, em Maio de 1788, com o apoio mecenático da Rainha, através do seu Guarda-jóias, João António Pinto da Silva e, segundo alguns biógrafos, com a intervenção do

<sup>277</sup> Xavier da Costa; 1922, Anexo A, pp.143, 144

<sup>278</sup> Beaumont, 1972-75; José Alberto Seabra Carvalho, 1996, in cat. Sequeira, um português na mudança dos tempos, p. 131

<sup>279</sup> Referidos por William Beckford de modo bem pouco abonatório.

Marquês de Marialva (Pedro José Joaquim Vito de Menezes Coutinho, 1775 – 1823), para Itália para aperfeiçoar os seus conhecimentos: “*Roma artium nutrix*”.

## 2.2. Viagem a Itália

“O período de aprendizagem romana de Sequeira veio complementar essa escassa formação que havia recebido em Portugal, familiarizando-o com os métodos empregues pela tradição académica e ampliando o seu recurso a mais diversificados materiais de trabalho mas também disciplinando a sua habilidade natural, muito cedo publicamente reconhecida nos estritos meios artísticos lisboetas, fornecendo-lhe mais ferramentas criativas do que aos outros pintores portugueses da sua geração, à excepção de Vieira Portuense.” (REIS GOMES, 1996: 90)

A formação de Sequeira, com apoio do Guarda-jóias da Rainha D. Maria I, João António Pinto da Silva, como referimos, através do “real bolsinho”, em Itália, vai durar de 1788 a 1795. Aí dedicará o seu melhor empenho, aperfeiçoando e domesticando os seus talentos naturais, ganhando prémios, insinuando-se em academias, algumas das quais o admitem como membro.

Sequeira parte na companhia de alguns jovens estudantes bolseiros de Pina Manique, em 1788. O seu acolhimento fica ao cuidado dos círculos diplomáticos portugueses, primeiro em Génova<sup>280</sup> e depois em Roma, na embaixada (recebido por José Pereira Santiago, encarregado de negócios na ausência do embaixador D. João de Almeida Melo e Castro). A distância de Sequeira em relação aos bolseiros protegidos de Pina Manique é evidente. Os protegidos de Pina Manique revelam-se, de forma geral, alunos medíocres, pouco motivados. Acabam por ser alvo das atenções de diplomatas como D. João de Almeida e Souza Holstein, empenhado em acompanhar e reformar as condições e imagem da academia portuguesa em Roma (CARVALHO, 1922; CORREIA, 1923).

Tanto Domingos Sequeira como Francisco Vieira Portuense, chegado a Roma um ano depois, parecem fazer parte de uma casta de artistas à parte, de uma classe culturalmente ou socialmente distinta, próxima de uma elite cultural. Sequeira queixa-se sistematicamente do magro apoio económico, que o impede de ter uma vida condigna numa capital social, cultural e economicamente exigente como Roma. Estas constantes queixas denotam um hábito de cumplicidade e aproximação ao poder que se lhe

---

<sup>280</sup> Acolhido por João Piaggio, encarregado de negócios ao serviço de Portugal em Génova

reconhecerá como uma constante e uma preocupação que o acompanhará ao longo de toda a sua carreira, confundindo-se, por vezes, com sua própria personalidade que decorre, provavelmente, do desenvolvimento precoce de um forte instinto de sobrevivência, próprio de quem, como ele, teve desde cedo o contacto com dificuldades económicas ou existenciais. O seu percurso sinuoso e sempre atento a oportunidades, clinicamente indiferente a questões de índole política ou moral, pautam grande parte do seu percurso e da sua carreira artística. Sequeira está plenamente consciente e convicto das suas qualidades de artista, das limitações que provavelmente sente, de uma formação inicial limitada e manifestamente insuficiente, compensando-as com esta constante preocupação de colagem aos círculos da cultura e do poder. É notável a sua dedicação e seu empenho em tirar o máximo partido desta sua estadia italiana, lutando por prémios e por lugares em academias, não falhando na resposta a encomendas (Pina Manique: Alegoria à Fundação da Casa Pia, óleo sobre tela, 3290 x 4630 mm, 1794, MNAA, inv. 881P) ou ofertas de pinturas (a D. Maria I: Moeda de César [desaparecido]).

Para além da natural novidade e fascínio de Sequeira por Roma e pela *Grande Arte*, o jovem artista está consciente da absoluta necessidade em absorver ao máximo a oportunidade que se lhe oferece, trabalhando intensamente, aliando prazer, necessidade mas também ambição. Sequeira pretende igualar o Lusitano. Sequeira e Vieira, como tantos outros bolseiros em Roma, provenientes de outros países Europeus, seguem o tradicional programa de aprendizagem do jovem estudante de pintura: visitas a galerias públicas e privadas, museus, igrejas onde se confrontam com a *Grande Arte*, produzindo cópias, em desenhos e pinturas. Muitos destes trabalhos são encomendas e fonte de rendimento extra. Estas cópias são habitualmente enviadas para o país de origem, para os respectivos mecenas, como prova do seu empenho ou como habituais peças de colecção.

Para além da frequência das academias, o jovem aprendiz de pintor integra normalmente o *atelier* de um mestre italiano à sua escolha (ou de um dos muitos artistas estrangeiros residentes em Roma), sob orientação do qual se espera que conclua a sua formação. Paralelamente, poderá e deverá frequentar aulas de desenho de modelo nu, em academias estatais ou particulares, previstas na preparação dos artistas candidatos aos habituais e cíclicos concursos de desenho. O gosto e o empenho de Sequeira neste

domínio vão resultar num segundo prémio de um concurso da Academia de S. Lucas, a sua primeira distinção num concurso romano, na Primavera do ano de 1789. Em breve Sequeira estará ele próprio a dar aulas a outros jovens e a prepará-los para concursos.

A par desta intensa submersão no mundo da *Grande Arte* das pinacotecas e dos museus, os artistas também cumprem outra tradição que é a das excursões à pitoresca *Campagna Romana*, celebrizada por artistas como Claude Lorrain ou Poussin, ou a sítios específicos e de tradição, nos arredores da capital, como Tivoli, Castelgandolfo e Grottaferrata. É destas excursões, complementares do trabalho no *atelier*, mas nem por isso menos tradicionais, que promovem o contacto directo com a natureza, com as ruínas antigas, tema por excelência pitoresco, que tratam grande parte dos desenhos que integram os cadernos de desenho e diários gráficos de artistas da época.

O objectivo confesso e declarado de Sequeira para além de tentar alcançar a fama, a estatura de um Lusitano e a conquista de um lugar de primeiro plano em Portugal, é também a de criar uma academia nos moldes das Academias Italianas ou da Academia Francesa em Roma, mais actualizada e progressiva. No seu regresso, Sequeira será confrontado com uma distinta e amarga realidade portuguesa, na qual as suas referências adquiridas não se enquadram. De uma aprendizagem segura, mas sem grande inovação, Sequeira regressa para um ambiente de perspectivas muito limitadas (BEAUMONT, 1972-75: 11).

É frequente o recurso a termos como, por exemplo, *encruzilhada* ou *mudança* quando nos referimos à figura do pintor António Domingos Sequeira e à sua época.<sup>281</sup> A sua vida e carácter inquieto estão expressivamente reflectidos na própria obra, assim como os tempos conturbados em que esta decorre. Muitas das suas pinturas mais significativas parecem estar apenas esboçadas ou lançadas na sua ideia fundamental, transmitindo a ideia de um falso abandono ou inacabado, mais auto-satisfeito do que prematuro. São a nosso ver nessas que Sequeira parece mais liberto em relação a compromissos profissionais ou em responder a encomendas oficiais. Já os seus primeiros biógrafos<sup>282</sup> tendem a explicar este facto através do espírito inquieto do artista, que parece ter arranques impetuosos mas pouca persistência, revelando um aparente cansaço ou

---

<sup>281</sup> Vejam-se títulos como o que, por exemplo, se escolheu para o catálogo da exposição de Sequeira em 1997: *Sequeira, um português na mudança dos tempos*.

<sup>282</sup> HOLSTEIN, Marquês de Souza, “Domingos António de Sequeira”, *Artes e Letras*, 3.ª série, Lisboa, 1874 ou também COSTA, Luís Xavier da, *Domingos António de Sequeira – Notícia Biográfica*, Lisboa, 1936

esgotamento na condução dos seus trabalhos. Poderemos ver nesta atitude o cultivar de uma imagem de uma espécie de insubmissão associada a uma certa arrogância retórica em que a *sprezzatura*<sup>283</sup> ou o conceito de génio maneirista ou pré-romântico não lhe será totalmente alheio. A importante componente de desenho que marca a produção de Sequeira só reforça esta característica. É unânime a preponderância e a importância do desenho no seu trabalho, sendo nesse domínio que o artista revela o seu virtuosismo e a sua capacidade inventiva. Talvez decorra daqui também a ideia que prevalece da aparente irregularidade da sua obra, que no desenho se exprime numa curiosidade quase incontrolável e numa constante vontade de experimentar. O inacabado é um tema em si.<sup>284</sup> Trabalhos inacabados são objecto de interesse, não só para apreciadores e *cognoscenti*,<sup>285</sup> mas sobretudo para os estudiosos que através deles encontram o acesso a procedimentos de trabalho e aos passos de reflexão gráfica ou plástica do artista, em casos tão significativos e emblemáticos como, por exemplo, o *S. Jerónimo* de Leonardo da Vinci.

O desenho, como meio de expressão, permite, pela sua economia de meios ou recursos materiais, o registo rápido e a modelação de ideias. É esta linguagem, como já anteriormente referimos, a que o artista recorre com mais frequência para o registo de um primeiro pensamento (*primo/a pensieri/ idea*) que poderá, se assim achar necessário, trabalhar, desenvolvendo-o, levando-o até estádios de acabamento mais elaborados.

Também na pintura se valoriza, em determinadas épocas, uma aparência mais gestual ou expressiva, em que se sublinha a mão ou a marca do autor, que assim pretende dar prova do seu virtuosismo.<sup>286</sup> Estas características têm o seu contraponto no culto de uma expressão controlada e racional, normalmente associada a tendências clássicas e académicas, que valoriza um acabamento polido da superfície pictórica em detrimento de uma maior expressividade, associada à sensualidade emocional e irracional expressa no gesto transporto pelo trabalho do pincel e das pastas ou textura das tintas,

---

<sup>283</sup> Conceito referido em *Il Cortigiano* de Baldessare Castiglione e que define a graça ou a elegância da facilidade encenada ou fingida pelo cortesão ou pelo artista

<sup>284</sup> O tema do inacabado é, aliás, um tema recorrente e largamente tratado tanto na literatura especializada como no romance - a *Obra de Arte Desconhecida* (1831) de Honoré de Balzac (1799 – 1850). Cfr. Démoris, René ; *Le Comte de Caylus et la peinture: pour une théorie de l'inachevé, ...*, Pedretti, Buno; *La forma dell'incompiuto. Quaderno, abozzo e frammento come opera del moderno*, UTET Università, 2007

<sup>285</sup> Pessoas possuidoras de um conhecimento superior e/ou aprofundado num campo específico, especialmente nas belas-artes, na literatura ou no mundo da moda

<sup>286</sup> Já no século XVII, mas sobretudo no século XVIII, apreciam-se esboços rápidos que constituíam elemento importante na identificação e avaliação dos artistas, da sua mestria e idiossincrasias

aumentando assim a sensação de não haver “mão” nem autor. A expressão tende a ser neutra, imperceptível ou oculta, evitando sinais de auto-referencialidade, acentuando a importância na mensagem.

O desenho tem uma maior proximidade com o gesto, tornando-se mais sensível e tecnicamente complexo o seu apagamento, sobretudo em casos que exigem um maior nível de detalhe e acabamento.<sup>287</sup> Exercícios ou provas académicas em que se avaliam sobretudo capacidades técnicas, adestramento ou virtuosismo, nas quais a representação da figura humana clássica (*academias*), seja a partir do modelo nu, seja do natural, de estatuária clássica, ou de cópia de estampas. O carvão e a sanguínea são os meios tradicionalmente privilegiados na execução destas “provas”, pelas suas qualidades friáveis e pela sua capacidade de produzir uma ampla gama de tons de claro-escuro, em gradações ou transições imperceptíveis com a ajuda do esfuminho. Este procedimento tornou-se a imagem característica do ensino académico oficial, alvo preferencial da crítica dos movimentos modernistas como um dos pecados mais visíveis.

Sequeira passou por este treino e esta aprendizagem como a grande generalidade dos artistas do seu tempo e, apesar de, desde cedo, ter sido louvado e premiado neste domínio, é no seu desenho menos convencional, de ensaio e de busca que é mais valorizado.

A personalidade de Sequeira, sobretudo no que diz respeito ao desenho, revela já alguns traços característicos do pré-romantismo. O seu único álbum de desenhos conhecido revela-nos, concentrado num só objecto ou suporte, uma aprendizagem gradual e o seu amadurecimento gráfico. Os vários temas e assuntos nele contido e a forma individual e subjectiva como são tratados aproximam-no do espírito dos futuros álbuns e cadernos de artista românticos.

Ao lado de Vieira Portuense, de quem também se conhecem álbuns de desenhos, e seu exacto contemporâneo, Sequeira é dos raros casos de pintores portugueses dignos de referência na complexa transição de oitocentos.

---

<sup>287</sup> Estão neste caso, por exemplo, desenhos de apresentação ou “*presentation drawings*” como projectos e modelos para encomendas

Se bem que o espólio de Vieira Portuense em cadernos de viagem<sup>288</sup> seja mais rico em quantidade, estes nunca atingem, no entanto, e no nosso entender, o mesmo nível de qualidade gráfica dos desenhos de Sequeira.

### 2.3. Palácio da Ajuda

Premiado, membro reconhecido de várias academias italianas (professor eleito da academia de S. Lucas em 1792) Sequeira regressa a Lisboa, mas terá de se confrontar com a dura realidade portuguesa, as resistências para as quais o seu protector já o havia alertado em correspondência, aconselhando-o a manter-se por Itália, não se mostrando, no entanto, favorável a uma desejada deslocação a Londres como a fez o seu mais directo rival Vieira Portuense.

Apesar de garantido o seu lugar como primeiro pintor da corte, Sequeira debate-se com uma classe demasiado anquilosada e acomodada à sua irrelevância (Pedro Alexandrino e Cyrilo Volkmar Machado), os preços que pratica não se coadunam com os poucos que ainda poderão eventualmente estar interessados em investir em arte.<sup>289</sup> O fraco ambiente artístico em Portugal desilude-o rapidamente nos seus projectos de elevação e dignificação das artes e o possível lançamento de uma Academia. Para além disso, parece não haver verdadeiro mercado para alguém mal habituado aos preços praticados em Roma. A desilusão pode ter sido um factor próximo, entre outros, de índole subjectiva (também amorosa, segundo Holstein), para que Sequeira tenha tomado a resolução de se recolher à vida monástica na Cartuxa de Laveiras (em Caxias), no ano de 1798, por onde se manteve durante três anos, antes de ser finalmente resgatado para a vida secular pelos seus antigos e naturais ou habituais protectores e integrar, juntamente com Vieira Portuense, como «Primeiro Pintor de Câmara e Corte», a direcção das obras de pintura do Palácio da Ajuda (1802). A estadia em Itália teria, assim, um efeito directo na formação de Sequeira, tanto no que respeita à sua formação como artista, como em termos pessoais. O álbum romano, caderno de estudante e de algumas memórias, ficaria aparentemente esquecido ou de utilização apenas latente.

---

<sup>288</sup> O MNAA conta com 21 exemplares de Vieira, datando sensivelmente da mesma época

<sup>289</sup> MACHADO, Cyrillo Wolkmar, Colecção de Memórias,

Seguem-se cinco anos de actividade divididos entre projectos e encargos de pintura, desenho e cunhagem de medalhas, aulas na corte às princesas, aulas no Porto.

#### 2.4. Invasões Francesas 1807/08

“Quando o francês invadiu a capital, achava-me eu na cidade do Porto com licença do príncipe, meu augusto senhor e meu amo. Recolhi-me a Lisboa a 16 de Janeiro...” (Memória justificativa de Sequeira para o juízo da Inconfidência). Summario de varia história por J. Ribeiro Guimarães – IV – 1874 – p.104; (COSTA, 1923: 17)

Sequeira é surpreendido no Porto, onde leccionava desenho e preparava uma importante e solene exposição integrando trabalhos das princesas (LIMA, 1925: 16-22), pela retirada estratégica da corte para o Brasil que, assim, escapava às tropas Napoleónicas sob o comando do General Jean-Andoche Junot (1771 – 1813) que invadiam Portugal nos finais de 1807. De regresso a Lisboa, a 16 de Janeiro, inteira-se junto do novo poder sobre a manutenção do seu cargo de direcção à frente das obras do Palácio da Ajuda e da manutenção do seu estatuto de Primeiro Pintor do Reino, com o General Francês que o põe de imediato ao seu serviço e promove o contacto do artista com a elite dos seus oficiais com quem Sequeira passa a confraternizar. São, segundo consta, estreitas as relações de amizade de Sequeira, sobretudo com o oficial do estado-maior francês, o pintor amador e discípulo de David, Conde Louis Nicolas Philippe Auguste Forbin (1777 – 1841), com o qual viaja em visita aos principais monumentos portugueses, num périplo pela Estremadura, e que os conduzem a Coimbra, Alcobaça, Batalha, passando pela Nazaré ou Rio Maior, como consta dos apontamentos que Sequeira nos deixa no seu álbum de desenhos. A pedido de Junot, Sequeira realiza uma Alegoria<sup>290</sup> para a qual o próprio general daria indicações: “... *que Lisboa se mostrasse segura, sob a protecção do heroe, cujo governo sábio e prudente preparava prémios para quem os merecesse; Neptuno devia apresentar-se trémulo ao aspecto fulminante de Marte*” (HOLSTEIN, 1874-75, parte IV, 167-168).

---

<sup>290</sup> “Alegoria a Junot Protegendo Lisboa (1808), Óleo sobre tela, 735 x 1000 mm, Câmara Municipal do Porto, inv. 14, em depósito no Museu Nacional Soares dos Reis.



Fig. 52 Domingos António Sequeira, Junot protegendo a cidade de Lisboa, óleo sobre tela, 735 x 1000 mm, Câmara Municipal do Porto, inv.14, em depósito no Museu Nacional Soares dos Reis

Sequeira ter-se-á prestado a outros trabalhos como os de retratos de oficiais franceses, documentados entre outras, numa folha de estudos para um retrato equestre do Major Constant (MNAA, Inv. 1353 Des). As sessões de pose para este retrato, tendo ocorrido no Palácio da Ajuda e por ordem do terrível major a ser realizadas, com montada, no interior do palácio e não no vestíbulo, onde haveria demasiado sol, foi um dos motivos para as acusações que recaíram sobre Sequeira aquando da sua prisão – o facto de não se ter oposto à entrada de um cavalo nas salas do Palácio da Ajuda. De nada terá valido a Sequeira o argumento de agir sob ordens às quais seria perigoso resistir.

## 2.5. Reabilitação

Esta colaboração com o invasor será a causa directa da sua condenação por nove meses à prisão, na sequência da Convenção de Sintra,<sup>291</sup> em Agosto de 1808. Entre os acusadores encontram-se antigos colegas e subordinados de Sequeira nas obras da

---

<sup>291</sup> Acordo entre a Inglaterra e a França, assinado em Queluz, 1808, na sequência da derrota das forças francesas, invasoras de Portugal, nas batalhas da Roliça e do Vimeiro. O acordo ou armistício seria bastante favorável aos franceses, permitindo-lhes uma retirada em segurança com o saque, facto que deixava a parte portuguesa, principal interessada, praticamente de lado nas negociações, o que foi posteriormente vivamente criticado.

Ajuda como os invejosos pintores Arcângelo Fusquini<sup>292</sup> (1771 – 1834) e Bartolomeu António Calisto<sup>293</sup> (1768 – 1821) e o arrependido Manuel da Costa<sup>294</sup> (c. 1755 – 1826) que também terá aceite trabalhos encomendados por Junot para o palácio de Queluz (FRANÇA, 1990: Vol.I, 149).

Depois de liberto e para o que contou certamente com a protecção de poderosos amigos, Sequeira será parcialmente reabilitado. Mantém o seu cargo de pintor da Câmara e Corte, mas é afastado da obra da Ajuda. Retoma as suas funções na aula de desenho no Porto, para onde parte em 1810. A década de 10 trará anos dramáticos para o artista, em termos pessoais e familiares, mas também de grande e variada actividade. Concebe a gravura para a *Sopa de Arroios* (1810), que será gravada por Gregório Francisco de Queirós<sup>295</sup> (1768 – 1845), em 1813, e da qual nos deixa croquis de grande qualidade nas páginas do seu álbum. Sequeira pinta alegorias como a “Alegoria às virtudes do príncipe Regente D. João”<sup>296</sup> (1810), “Lisboa protegendo os seus habitantes”<sup>297</sup> (1812), “O génio da Nação Portuguesa”<sup>298</sup> (1812), a “Alegoria à Aliança entre Portugal, Espanha e Inglaterra”<sup>299</sup> (1810-13), a “Apoteose de Lord Wellington”<sup>300</sup> (c. 1812), realiza também retratos encomendados como o retrato do Conde de Farrobo<sup>301</sup> (1813). Data desta altura o início de um dos mais longos empreendimentos de Sequeira que foi

---

<sup>292</sup> Filho de um pintor italiano estabelecido em Portugal, foi aluno de Joaquim Manuel da Rocha e partiria, tal como Sequeira, no final da aprendizagem, em 1788, para Roma integrando o grupo de alunos da Casa Pia. Em 1798 é professor de desenho do Infante Pedro Carlos. É nomeado, em 1803, pintor efectivo de história e decorador das obras do Palácio da Ajuda. Falece em Lisboa em 1834.

<sup>293</sup> É outro dos pintores que parte para Roma, em 1788, com destino à Academia Portuguesa de Belas-Artes como bolseiro do Intendente Pina Manique. Faz parte do grupo que com Fusquini, Cunha Taborda e Sequeira é nomeado para as pinturas das obras no Palácio da Ajuda. Nomeado assistente por Sequeira, na Ajuda, deporia, com Fusquini e Manuel da Costa, contra ele no processo da Inconfidência que lhe foi movido após a derrota dos franceses. Trabalhou igualmente em pinturas no Real Palácio de Mafra. Falece em Lisboa em 1821.

<sup>294</sup> Pintor e decorador, vemo-lo trabalhar ao lado de Cirilo em Mafra e nas pinturas das obras no Palácio da Ajuda. Restaura o tecto da portaria de S. Vicente de fora. Durante a ocupação francesa é incumbido por Junot de realizar pinturas, no palácio de Queluz, louvando a acção dos exércitos franceses. Também ele faz parte dos que testemunharam no processo movido a Sequeira, em 1809. Parte para o Brasil, em 1811, onde falece em 1826.

<sup>295</sup> Gravador assistente de Francesco Bartolozzi foi bolseiro em Londres (1796). Muito considerado profissionalmente é, no entanto, de trato difícil, o que dificulta o seu papel como docente. Em 1813, grava a “Sopa de Arroios” de Domingos Sequeira.

<sup>296</sup> Óleo sobre tela, assinado e datado (1810), 1510 x 2000 mm, Palácio Nacional de Queluz, inv. PNQ 1434

<sup>297</sup> Óleo sobre tela, assinado e datado (1812), 2250 x 1380 mm, Museu da Cidade/Câmara Municipal de Lisboa, inv. 269 Pint

<sup>298</sup> Óleo sobre tela, assinado e datado (1812), 2250 x 1380 mm, Museu da Cidade/Câmara Municipal de Lisboa, inv. 268 Pint

<sup>299</sup> Óleo sobre tela, (1808-13), 895 x 670 mm, Museu Nacional Soares dos Reis, inv. 6

<sup>300</sup> C.1812, desenho a guache em tons de castanho, branco e cinza, 523 x 403 mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 1310 Des

<sup>301</sup> Óleo sobre tela, assinado e datado (1813), 1100 x 680 mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 1826P

a realização da “Baixela da Vitória” (ou Wellington) (1813-1816), homenagem dos governantes portugueses a Lord Arthur Wellesley, 1.º duque de Wellington (1769 – 1852), herói das guerras napoleónicas. Esta verdadeira empreitada, que mobilizou mais de uma centena de operários especializados, recrutados ao arsenal do exército e orientados por Sequeira, levaria três anos a ser concluída.

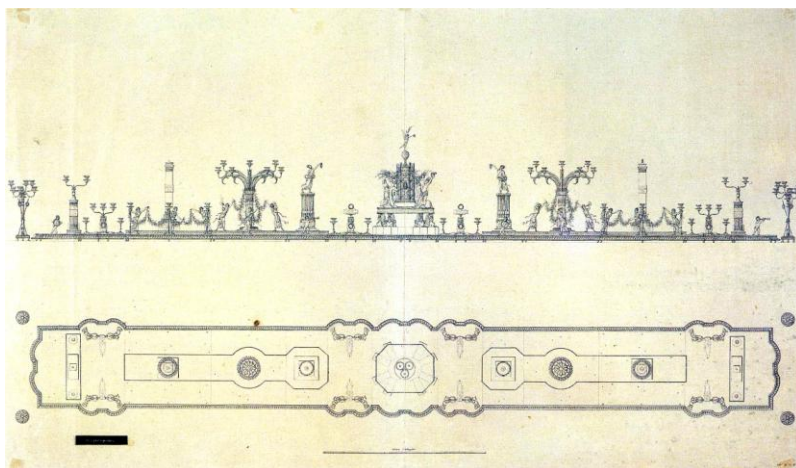


Fig. 53 Domingos António Sequeira, Projecto do centro de mesa para a Baixela Wellington; desenho a tinta-da-china, 474 x 798 mm

Entretanto, perde a sua mulher que morre de parto do seu segundo filho (1814) Domingos, que também falece três anos mais tarde, em 1817. Os últimos anos da década são ainda marcados pela realização de um projecto de um vasto panorama de Lisboa vista do Tejo, a ser gravado pelo suíço Benjamim Comte, com o qual Sequeira pretende obsequiar sua majestade D. João, ainda no Brasil e assim contribuir para estimular o seu tão desejado regresso. Deste enorme desenho, que ocupou Sequeira nos anos de 1818-19 e para o qual requisitou os serviços do Arsenal da Marinha (LIMA, 1931), apenas nos restam alguns estudos a lápis em cinco folhas de papel, medindo 110 x 995 mm, hoje à guarda do MNAA (inv. 629Des).

## 2.6. Revolução Vintista

Em 1820, sobreveio a revolução liberal dos Vintistas a que Sequeira aderiu entusiasticamente, acordando nele o seu jacobinismo incipiente, nas palavras de José Augusto França (FRANÇA, 1990: 153). Logo após as eleições para as Cortes Constituintes (Dezembro 1820) era anunciado num jornal que Sequeira projectava um vasto painel figurando os representantes da Nação nas primeiras sessões das Cortes.

Sequeira apresenta o projecto, às Cortes a 21 de Abril de 1821. Este nunca será terminado e acabará por desaparecer, ficando apenas alguns retratos individuais a carvão, notáveis pela sua grande penetração psicológica. Junto com o projecto, o artista oferece também uma Alegoria à Constituição da qual nos ficou um esboço. Entusiasta, Sequeira propõe igualmente um monumento à Constituição, a ser erigido no Rossio, e cuja primeira pedra deveria ser colocada pelo próprio rei, primeiro rei constitucional do País, entretanto recém-chegado do Brasil, e ao qual também destinava o projecto de um monumento.

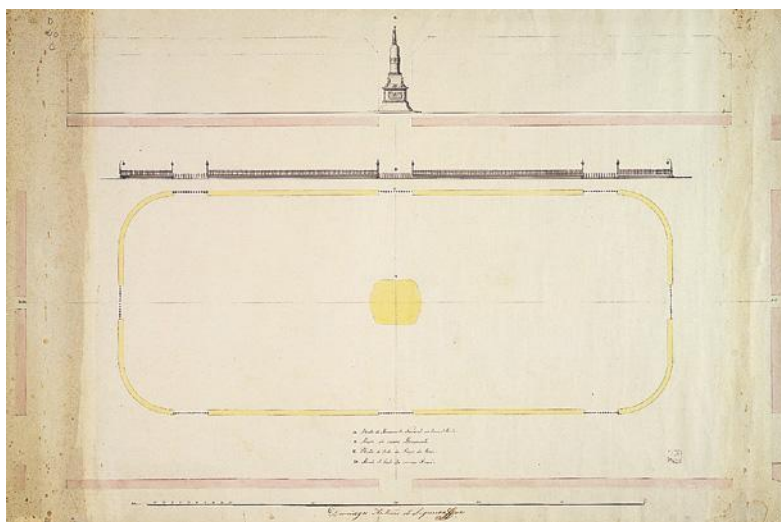


Fig. 54 Domingos António Sequeira, desenho de projecto para um monumento no Rossio, tinta-da-china e aguarela sobre papel

Muitos outros trabalhos atestam o verdadeiro entusiasmo e empenho de Sequeira nesta fase, como inúmeras medalhas comemorativas, o projecto de um mausoléu para Manuel Fernandes Tomás<sup>302</sup> (1771 – 1822), o herói da revolução entretanto prematuramente falecido, os emblemas e as primeiras notas emitidas pelo então criado Banco de Lisboa (1822) de que Sequeira é um dos primeiros accionistas, medalhas para a Sociedade Promotora da Indústria Nacional, à qual Sequeira também pertence, modelos de figurinos para os uniformes dos ministros de Estado e diplomatas.

Os liberais aceitam e acarinhos Sequeira como um dos seus, protegendo-o nas Cortes aquando da discussão sobre os avultados custos das obras da Ajuda e os ordenados a serem atribuídos aos pintores. Apesar da notória falta de assistência de Sequeira na

<sup>302</sup> Uma das figuras mais importantes do primeiro período liberal em Portugal. Magistrado e político, destaca-se na organização dos primeiros movimentos pro-liberalismo. Fundador do sinédrio, assume um papel central na revolução liberal no Porto, a 24 de Agosto de 1820. Fez parte da Junta Provisional do Governo Supremo do Reino, criada no Porto, administrando o Reino após a revolução liberal. É eleito deputado às Cortes Gerais e Extraordinárias da Nação Portuguesa e participa activamente na elaboração das Bases da Constituição da Monarquia Portuguesa, que viriam a ser juradas por D. João VI, em 1821. Padecendo de enfermidade crónica, morre prematuramente, em Novembro de 1822.

Ajuda, os seus ordenados são-lhe mantidos e ainda lhe foram atribuídos os honrosos cargos de professor de Pintura de História no Liceu de Bellas Artes, criado em 1823, e ainda o de presidente perpétuo do Atheneo das Bellas Artes, fundado no mesmo ano. No entanto, tudo se precipitaria, dissolvendo-se com a reacção Miguelista.

## 2.7. Exílio voluntário

Com a Vilafrancada e o regresso do absolutismo, Sequeira opta por se auto-exilar, seguindo o exemplo de muitos outros liberais. Passa uma semana apenas em Londres, para onde Almeida Garrett (1799 – 1854), pelo qual nutre uma admiração que é recíproca, também se exilara, para rumar a Paris, onde se estabelece na Rue du Faubourg de St. Honoré com a sua filha. Recebido pelo seu velho amigo Marquês de Marialva, que o guia por monumentos e museus e o introduz na sociedade,<sup>303</sup> reencontra antigas amizades como o Conde (Louis Nicolas Philippe) Auguste de Forbin<sup>304</sup> que não será também alheio à sua participação, em 1824, no célebre *Salon de Peinture*, onde obtém alguma atenção da crítica e conta como um dos muitos premiados.

Não se sentindo, no entanto, suficientemente estimulado ou interessado pelos importantes acontecimentos da altura a acontecerem em Paris, ou não tendo suficiente capacidade para o compreender ou digerir, decide mudar definitivamente para a sua antiga e velha cidade de Roma, que lhe deixava as mais gratas recordações e onde encontraria o ambiente que faria o acolhimento à sua medida. Gozando de uma relativa fama, reconhecido pelos seus pares na academia romana, Sequeira passa aí o fim dos seus dias na companhia da família, a sua filha Benedita, o seu genro e o seu neto. Não chega a receber a distinção que a recém-formada Academia de Lisboa lhe acabaria por prestar, ao elegê-lo como seu primeiro sócio honorário, em 1837.

---

<sup>303</sup> Círculo de Gérard

<sup>304</sup> Entretanto responsável como Director-Geral dos Museus Reais de França

### 3. O ÁLBUM DE DESENHOS DE SEQUEIRA

#### 3.1. Um caso isolado

Da vasta obra desenhada de Sequeira, boa parte dela já inventariada e comentada (Beaumont, 1972-75), (Catálogo do MNAA de 1997, AAVV) outra provavelmente ainda inédita e na posse de particulares, destaca-se, por vezes, como um extra de certo modo marginal, pela excepção que até agora constitui, um álbum de desenhos de António Domingos Sequeira (Cordeiro Blanco, introdução João Couto, 1956).

A descrição técnica do objecto que acompanha a sua edição fac-similada<sup>305</sup> (MNAA 1997), dá-nos conta da proveniência do álbum, remontando ao arrolamento dos Palácios Reais, em 1913, mais propriamente do Palácio da Ajuda, encontrando-se à guarda, do gabinete de estampas e desenhos do MNAA.

Pouco mais se sabe acerca da sua sorte ou quem terão sido os seus anteriores proprietários ou guardas.

Na segunda folha vem indicada, pela mão do próprio artista, a data do seu início: «Livro do anno 1790». Ficamos sem saber se Sequeira o terá adquirido já no seu segundo ano de estadia em Itália, provavelmente em digressão por igrejas, monumentos, pinacotecas e galerias de Roma e arredores (Grottaferrata, Castelgandolfo, Tivoli, etc).

Actualmente à guarda no gabinete de estampas e de desenhos do MNAA, o álbum de António Domingos Sequeira é constituído por uma colecção de cadernos de folhas de papel Fabriano, próprio para o desenho a lápis ou carvão, mas com a gramagem suficiente para uma relativa compatibilidade com a aplicação de leves aguadas. Contam-se um total de 61 folhas. Estas folhas estão protegidas por uma capa de cartão revestida de pele de porco. Apesar de não ter um formato explicitamente concebido como a maioria dos cadernos para paisagem ou formato italiano, está concebido para ser utilizado com o lado maior na horizontal. As dimensões de 200 x 273 mm (próximo do formato A4) tornam-no excessivamente grande para que o possamos considerar um

---

<sup>305</sup> Acompanhada de textos de José Luís Porfírio e Maria da Trindade Mexia Alves

caderno de bolso, mas relativamente pequeno se comparado com a maioria dos normais formatos dos blocos de desenho.

A partir da data de 1790, expressamente inserida pelo autor na segunda folha, e considerando que os últimos desenhos nele feitos se reportam à 3.<sup>a</sup> invasão francesa de Soult e Masséna, em 1810, tendo estado na origem da gravura “A Sopa de Arroios”, poderemos calcular a sua utilização em cerca de 20 anos, após os quais Sequeira o parece ter abandonado, ficando mesmo a dúvida se não teria ficado no país após o seu exílio para Itália, em 1823.

A utilização relativamente prolongada no tempo, não se mostra, no entanto, intensa nem sistemática, podendo-se identificar intervenções correspondendo aproximadamente a três fases distintas: a primeira que se reporta à sua estadia como estudante bolseiro em Itália (1788 – 1795), a segunda que coincide com a 1.<sup>a</sup> invasão francesa, em 1807/08, e a terceira em que executa várias páginas de estudos para a gravura da “Sopa de Arroios” e que se reporta ao período em que Sequeira já se encontra de novo em liberdade, depois de ter sido acusado e preso, durante 9 meses, por colaboração com o invasor.

Sequeira nem sempre respeita uma sequência ordenada da série de páginas, salta folhas, por vezes avançando, deixando algumas folhas em branco. Outras vezes regressa a páginas onde sobrepõe desenhos a desenhos já anteriormente executados. A primeira folha não coincide com o início do álbum e a última mostra-nos desenhos que datam, muito provavelmente, da sua primeira estada em Itália, misturados com apontamentos que referem Colares, em Sintra, e a data de 1800. Apenas só aproximadamente se poderá, pelas razões apresentadas, reconstituir uma série cronológica de desenhos, se nos ativermos à sequência natural das folhas, numa leitura normal sugerida por um livro. Tais sequências têm de ser interpretadas e arrumadas recorrendo a outras referências como assuntos tratados, meios empregues, natureza ou provável intenção dos desenhos, aspectos expressivos ou características gráficas.

### **3.2. A escolha de suportes**

Sequeira foi um desenhador compulsivo, chegando muitas vezes a substituir ou complementar a sua comunicação escrita (manifestamente deficiente), como cartas e

recados a terceiros, através do desenho, seu meio de expressão preferencial. Mostrando-se desde cedo sensível na escolha adequada, no tipo e qualidade de suportes, para a generalidade dos desenhos, a vasta gama de folhas de diferentes tamanhos e qualidades que nos chegaram e que constituem o *corpus* gráfico conhecido de Sequeira, denotam a sua enorme versatilidade e o seu à vontade ou adaptação natural às circunstâncias, na manipulação dos meios actuantes e na sua resposta com suportes da mais variada qualidade e espécie de papéis. Esta indiferença, quase omnívora, talvez explique a prática inexistência do recurso a cadernos ou outros sistemas mais sistemáticos ou ordenados para os seus desenhos, geralmente feitos para uma utilização imediata ou esclarecimento de problemas, conduzindo a uma quantidade expressiva de folhas soltas que constituem o seu espólio gráfico, e conferindo-lhe uma aparência algo dispersa e caótica. (REIS GOMES, 1996: 92).

O recurso ao álbum mostra-se algo circunstancial, as interrupções e regressos são evidentes, ao longo das (cerca de) duas décadas da sua utilização (1790-1810), mostrando Sequeira um interesse intervalado e não constante pelo mesmo. Esta ideia é reforçada pelo facto de não ter procurado novos álbuns na sequência dos estudos para a edição da gravura da “Sopa de Arroios”, que foram os desenhos que preencheram praticamente as últimas páginas. Estes desenhos constituem um interessante documento sobre o processo criativo de Sequeira e reportam-se a uma fase relativamente agitada na vida do artista, recentemente liberto, fazia apenas um ano, do “Limoeiro”,<sup>306</sup> onde estivera preso em resultado do processo que lhe foi movido pelo seu alegado desrespeito pelo rei e colaboração com o invasor (Setembro de 1809). Acabado de casar (Outubro), afastado da Ajuda, viaja para o Porto onde tem ainda a seu encargo a Aula de desenho da Academia de Marinha e de Comércio. Pinta alegorias relativas à família real e ao príncipe regente, tentando a sua plena reintegração.

Os franceses tentam uma terceira e última invasão, agora sob o comando de Massena, e aproximam-se de Lisboa (Outubro/Novembro de 1810). A sua aproximação e a tática de terra queimada adoptada pelas forças aliadas haviam provocado a deslocação em massa das populações rurais, em busca de protecção e alimentos na capital.

---

<sup>306</sup> Nome pelo qual era conhecida a antiga prisão de Lisboa.

Materiais básicos como papel poderão ter faltado, nas circunstâncias acima referidas, e talvez esta situação possa explicar o súbito recurso ao álbum (de papel Fabriano) para os estudos para a gravura da “Sopa de Arroios”, dos quais apenas se conhecem outros dois estudos, em folhas separadas: um desenho a aguada de tinta-da-china, 340 x 515 mm (MNAA, inv. 2725 Des) ou outro, pertencente a uma colecção particular, com índice de acabamento mais elevado e provável protótipo para o gravador Gregório Francisco de Queiroz (1768-1845) e executado a giz e carvão sobre papel com preparação, medindo 417 x 581 mm (Colecção particular, reproduzido em Cat. AAVV, 1996: 223).

## 4. OS TRÊS PERÍODOS DO ÁLBUM

Se bem que se possam agrupar genericamente os desenhos constando do álbum de Sequeira em três grupos fundamentais, tal se fará mais por razões temáticas, não deixando essa arrumação, para além disso, de considerar inúmeras páginas com desenhos de datação e classificação duvidosa e ou problemática.

Uma primeira divisão que a nosso ver nos parece bastante clara é a que diz respeito à fase de aprendizagem em Itália (de 1790, data do início do álbum, até 1795, data do regresso a Lisboa).

A segunda diz respeito a desenhos produzidos em Portugal, já numa fase mais madura do artista. Esta última, por sua vez, poderá ser subdividida, mostrando tempos e assuntos, temas e preocupações distintos: a viagem pela Estremadura com o Conde de Forbin (a partir de 1808, data da excursão onde Sequeira parece retomar o álbum).

A terceira é composta pelas folhas com ensaios e estudos para a gravura “A Sopa de Arroios” (cerca de 1810, data que corresponde às operações das tropas de Massena às portas de Lisboa e à concentração de populares refugiados em busca de protecção e alimento).

Outras páginas ficarão, no entanto, fora deste esquema classificativo. São desenhos feitos sem aparente ligação ou contexto próximo, difíceis de enquadrar num ou noutro conjunto.

Adoptemos, no entanto, e para efeitos práticos, a divisão geralmente aceite<sup>307</sup> que são os três períodos distintos, cronologicamente separados, no modo como Sequeira recorre a este seu livro de esboços, que podem ser assim caracterizados:

### 4.1. 1.º Período – a viagem a Itália

A entrada na folha n.º 2 do álbum, «Libro do anno 1790», constitui um dado essencial para a datação do seu início. Aparece a lápis junto ao extremo superior da página, ligeiramente deslocado à direita em relação ao seu exacto centro.

---

<sup>307</sup> ALVES, Maria da Trindade Mexia, 1997; BEAUMONT, Maria Alice, 1972-75

O início do álbum corresponde ao período de aprendizagem de Sequeira em Itália, anteriormente referido. Pelos desenhos das primeiras páginas podemos deduzir que está em deambulação por Roma e arredores (2ª folha), visitando, em seguida, a Grotta Ferrata (3.ª folha), possivelmente por uma segunda vez, como o podemos verificar pelos estudos de cabeças feitos a partir dos frescos de Domenichino<sup>308</sup> (Domenico Zampieri, 1581 – 1641). Sequeira desenhou estes mesmos frescos da Abadia, em 1788 (Outubro, segundo cronologia do historiador José Alberto Seabra de Carvalho, 1996: 105).



Fig. 55 Folha 4 do álbum de desenhos de Sequeira com estudos de cabeças a partir de frescos de Domenichino. Fig. 56 Detalhe de fresco de Domenichino na Abadia de S. Nilo em Grottaferrata, representando S. Nilo curando uma criança possessa.

Temos uma referência, numa carta de Vieira Portuense, em que menciona a ansiedade de Sequeira em visitar as pinacotecas de Roma:

*“anda procurando licença p.<sup>a</sup> hir p.<sup>a</sup> a Galleria Collona podendo estar na Corsini”* (citado em idem, ibidem, p. 106 a partir de Teixeira de Carvalho 1922, Carta de Vieira Portuense)

Mas não são apenas as pinturas dos mestres consagrados que atraem a curiosidade do jovem Sequeira. Os desenhos desta primeira fase italiana mostram-nos igualmente apontamentos de arquitectura, antiga e coeva, bem como apontamentos do “natural”.

---

<sup>308</sup> Nascido em Bolonha, a 21 de Outubro de 1581, Domenico Zampieri, conhecido por Domenichino devido à sua pequena estatura, filho de um sapateiro, foi um pintor do barroco Italiano, da chamada escola de Bolonha ou de Carrachi. Até às demolidoras críticas do artista e crítico inglês John Ruskin (1819 – 1900) à escola Bolonhesa, Domenichino goza de uma grande estima e popularidade, principalmente dos artistas do classicismo que seguem atentamente sobretudo o seu desenho, que deve bastante aos exemplos de Rafael e dos Carrachi.

Do primeiro período italiano de Sequeira pouco ficou dito, tanto por José da Cunha Taborda, que o ignora nas suas memórias apensas à sua tradução das *Regras da Arte da Pintura* de Michel Ângelo Prunetti, como por Volkmar Machado (Teixeira de Carvalho, 1922, p. XVI). O pouco que se conhece fica a dever-se a documentos recolhidos por um seu familiar, o sobrinho José da Costa Sequeira, que os fornece ao biógrafo José da Silva Maria Leal (Jornal das Belas Artes, 1864). O duque de Palmela também deu informações ao historiador Raczynski, mas Teixeira de Carvalho considera-as falíveis, por se basearem em recordações de infância. Por fim temos as referências do Marquês de Souza Holstein que recolhe, em Itália, informações a partir de amigos e contemporâneos do pintor, que não deixam também de ser relativamente frágeis ou falíveis. Apesar disso, Teixeira de Carvalho valoriza o esforço feito por Holstein na biografia que deixa incompleta, na revista *Artes e Letras*.<sup>309</sup>

Importantes documentos, tais como a correspondência cruzada entre estes actores, dão-nos pistas mais sólidas, corroboradas ou cruzadas com a obra, tanto pintada como com os desenhos realizados para estudos, assim como a carta de Vieira Portuense ao embaixador Melo e Castro:

“Amanhem faço tem /çaó partir para Tivolli com outros companr.os por- / alguns dias enquanto as Copias se emchugaó na Ga- / Ilaria Corsini e querendo que o Domingos viesse / também onaó fés p.<sup>a</sup> hir com outros Romanos a Frascata, e a Grotta ferrata, onde já tinha estado, / edeixando dever oq ainda naó vio, oq sepode / pensar efeito de minhocas enaó Serve demais só / de pedir a D.s G.de a V. Ex.<sup>a</sup> m.s a.s  
Hoje 6 de 8br.<sup>o</sup> de 1790

De V. Ex.<sup>a</sup>  
omais omilde servo  
Fr.<sup>o</sup> Vieira”

(Xavier da Costa, 1938, p. 27, doc. XXIV)

Os desenhos de carácter mais pessoal ou privado do álbum de desenho e os que estão relacionados com provas académicas e concursos (academia de S. Lucas em Roma) são considerados, por nós, outros importantes documentos. Por fim, são ainda de considerar as biografias de contemporâneos que têm, no entanto, por vezes, a desvantagem da

---

<sup>309</sup> Cfr. Joaquim de Vasconcelos; «Sequeira e Junot», in *Arte. Archivo de obras de arte*, 8.<sup>o</sup> ano, n.<sup>o</sup> 90, Porto, Junho, 1912; J. Ribeiro Guimarães - «Summário de vário história, IV – Episódio da vida do pintor Domingos António Sequeira; Volkmar, Cyrillo Volkmar; Memórias; Guarda-jóias João António Pinto da Silva, Correspondência com e de Sequeira; Francisco Vieira; correspondência; D. João de Almeida de Melo e Castro (embaixador, protector); D. Rodrigo de Sousa Coutinho, marquês do Funchal e conde de Linhares; Marquês de Marialva; D. Pedro de Sousa Holstein (BC 4391); J. M. Teixeira de Carvalho; Domingos António Sequeira em Itália; Coimbra 1922 (P 257); Luís Xavier da Costa «Documentos Relativos aos alunos que de Portugal foram para o estrangeiro estudar Belas Artes e Cirurgia, com protecção oficial nos decénios finais do século XVIII, Academia Nacional de Belas Artes de Lisboa, 1938; Virgílio Correia, OL 48/13

parcialidade, se considerarmos as biografias de José da Cunha Taborda que, tendo sido colega de Sequeira junto de um dos professores por eles escolhido em Roma, não lhe dedicar uma linha, enquanto Vieira Portuense lhe merece o esforço de cerca de sete páginas. E ainda memórias como as do pintor e escritor coevo Cyrillo Volkmar Machado.

Datam dos últimos tempos passados em Itália os desenhos realizados de grupos de pessoas “ao vivo”, em que Sequeira dá a indicação de serem de Génova, perto de um lago que não identifico. Outro desenho a partir de Rafael está na origem da primeira gravura que se conhece de Sequeira, feita para ser oferecida ao seu amigo Francisco Quintela, que terá contactado nesta cidade, pouco antes do seu regresso<sup>310</sup> a Portugal.

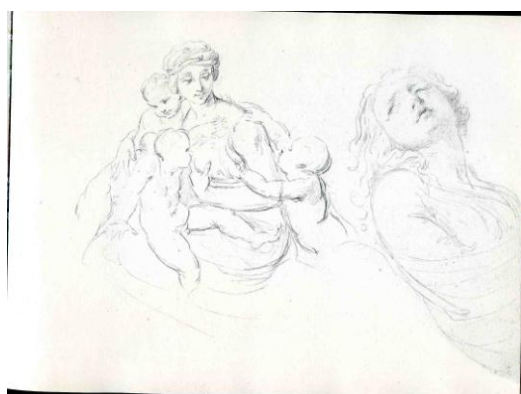


Fig. 57 Folha do álbum de desenhos de Sequeira com cópia, à esquerda, de uma caridade de Rafael. Fig. 58 Primeira gravura em água-forte de Sequeira inspirando-se no tema da caridade. Gravura executada para oferta ao seu amigo de Génova, Francisco Quintela.

#### 4.2. 2º Período – a viagem pela Estremadura

Sequeira parece mostrar pouco interesse pelo seu álbum após o regresso a Lisboa. Quanto muito, terá ainda tempo de registar o estreito de Gibraltar e a costa de Tunísia durante a viagem feita por mar (Outubro – Dezembro de 1795).

<sup>310</sup> Luís Xavier da Costa; 1922, Apêndice U, pp.209 - 212, reproduz a gravura feita em Génova, em 1795, e que se relaciona muito provavelmente com uma caridade que aparece no álbum e que parece próxima de uma pintura de Rafael Sanzio da Pala B, [ALVES, Maria da Trindade Mexia, Fax Símile, 1997, folha 33]

Não fosse o poema com data de 1800 no verso da folha 61 (misturando dados que remetem para Portugal, Colares, em Sintra, com outros ainda de Itália), a última do álbum, diríamos que Sequeira apenas regressaria ao referido álbum, uma segunda vez, em 1808. Entre outros exemplos, este será apenas uma das provas mais flagrantes de que, para Sequeira, qualquer ordem sequencial na utilização das folhas é muito pouco relevante.<sup>311</sup>

Se nos ativermos, no entanto, a um percurso normal na consulta do mesmo álbum, seguindo a natural sequência das folhas, identificamos um grupo mais consistente e que resulta provavelmente da célebre viagem, datando de 1808, na companhia do Conde Auguste Forbin.

Regressado do Porto, em Fevereiro, a Lisboa, pede uma entrevista com Junot com o claro objectivo de manter o seu estatuto de primeiro pintor.

Sequeira é recebido, com deferência, e introduzido no meio do estado-maior das forças invasoras com quem estabelece boas relações. Na ausência de D. João VI e da sua corte, que se tinha mudado, a tempo de escapar ao invasor francês, para o Brasil, Sequeira não perdeu tempo em proceder às necessárias diligências, a fim de garantir a sua posição enquanto primeiro pintor oficial, desta vez apenas junto de novo “patrão”. É nessa altura que trava conhecimento com Forbin:

“Sabida a sua situação de bom artista, fora acercado particularmente por um oficial do Estado major de Delaborde, que por sua vez também era pintor e dedicado a outros problemas de Arte. Muito culto, evitando ao nosso artista, de quem se tornara amigo, qualquer compromisso de carácter político, esse oficial, o Conde Forbin, que anos mais tarde viria a intervir nos Museus e na orientação artística das iniciativas oficiais, acamaradara com Sequeira por admiração, e os dois chegaram a fazer algumas digressões junto de monumentos, sempre e só com finalidades artísticas.

Este facto de gostos afins explicava a recíproca amizade que ligara os dois artistas. No entanto ela era espiada por aqueles que tinham interesse em ver Sequeira afastado da privilegiada situação que ocupava, conspirando na sombra contra ela e condenando aquelas relações com raivosa inveja. E cada dia, sem se aperceber de perigos nem meter interesses nas relações, Sequeira comprometia-se aos olhos policiais.” (MACEDO, 1956: 68 - 70)

Outros autores ponderam, igualmente, a possibilidade de Sequeira nutrir simpatia pelos franceses, o que não é de todo estranho nem inédito, se nos lembrarmos como muitos artistas e intelectuais, um pouco por toda a Europa, haviam de algum modo visto na

---

<sup>311</sup> A data de 1800 não nos ajuda muito, se a confrontarmos com o aparecimento do referido poema no livro de James Murphy, com a data de 1798, e que nos diz que este está inscrito numa laje embutida na quinta da Penha Verde. O poema de D. José Manuel da Câmara só será publicado em 1809. Sequeira transcreveu-o para o seu álbum no ano de 1800? É o que Maria Alice Beaumont sugere no catálogo de desenhos publicado em 1972-75, na ordenação cronológica que faz dos desenhos.

Revolução Francesa os ventos de mudança necessários para a alteração de um mundo dominado pelo totalitarismo, pela repressão e pelo obscurantismo. São casos conhecidos como os de Francisco (José) de Goya (y Lucientes) (1746 – 1828), Ludwig van Beethoven (1770 – 1827) ou Johann Wolfgang von Goethe (1749 – 1832) que, a princípio, se mostravam receptivos aos novos ventos vindos de França e que chegaram a nutrir uma admiração sincera pela figura de Napoleão, antes de serem, por fim, desenganados.

“Outra incógnita que, esclarecida, nos daria mais larga compreensão do pintor é a do seu jacobinismo. Apesar dos seus contactos com as altas esferas da aristocracia tradicional, há boas razões para supor que Sequeira aderisse, se não activamente, talvez de coração às doutrinas novas. O contacto com Pellegrini, depois expulso do país, a pronta amizade travada com Forbin, a aceitação das incumbências de Junot, são indícios que nos levam a suspeitar um jacobinismo anterior à invasão.

São conhecidos os acontecimentos que o levaram, expulsos os franceses após a primeira invasão, ao cárcere do limoeiro, e que resultaram sobretudo da execução de pinturas encomendadas pelos invasores.” (BEAUMONT, 1972 – 75: 12)

Relativamente a estes desenhos, feitos durante a viagem com Forbin, Sequeira parece, súbita e excepcionalmente, motivado pela paisagem e pela natureza, motivos que alguns autores parecem qualificar de estranhos à obra do artista (BLANCO, 1956). Referido por Beaumont:

“Sequeira virá a interessar-se muito pela paisagem das margens do Tejo alguns anos depois. Mas neste desenho revela-se um paisagista de fôlego com uma visão sem formalismo, todo entregue à forte impressão recebida.

As duas páginas seguintes dão-nos outra panorâmica [180] – da serra de Sintra e do palácio da vila com um certo pitoresco que ameniza a grandiosidade dos cumes.

Vem depois nas páginas do álbum, não sabemos se da mesma época se posterior, um apontamento da margem esquerda do Tejo com numerosas embarcações [181]. Ferreira Lima, no artigo «Uma vista panorâmica de Lisboa da autoria do pintor Domingos Sequeira» considera este desenho preparatório do «Panorama de Lisboa» para cujos estudos há documentação desde Setembro de 1818. No entanto no álbum precede os desenhos para a «Sopa de Arroios», datáveis de 1810 – 1813. A ordem dos desenhos nas folhas do álbum não é porém uma prova. Em qualquer momento Sequeira podia ter utilizado duas páginas deixadas em branco. Mas este apontamento podia ser também recordação da última fase da viagem com Forbin (BEAUMONT, 1972 – 75: 27, 28)

A segunda vez que Sequeira usa o seu caderno ou álbum parece ser, segundo M.<sup>a</sup> Alice Beaumont e M.<sup>a</sup> Trindade Mexia Alves, durante o conturbado período em Portugal, como referido, coincidente com a retirada do rei e da corte para o Brasil, na sequência das invasões Francesas. As escassas provas da provável confraternização de Sequeira com Junot e com membros do seu estado-maior têm, como consequência, a dita condenação e prisão por nove meses no “Limoeiro”, após denúncia de colegas e julgamento pelo Juízo da Inconfidência.

“Ao obséquio do sr. J. da Costa Sequeira, hoje fallecido, professor da academia e sobrinho do insigne pintor, devemos o conhecimento de algumas cópias de vários papeis relativos a este facto.”... (J Ribeiro Guimarães, 1874, p.103, Summario de Varia Historia, 102 - 115)<sup>312</sup>

Como anteriormente referido, as acusações basearam-se sobretudo nas pinturas alegóricas que fez a pedido de Junot e que o glorificavam, sobre a sua conduta considerada desrespeitosa, no Palácio da Ajuda, levando um cavalo para dentro dos aposentos do palácio.

Nada consta, ao que pudéssemos apurar, sobre as viagens com Forbin. Aparentemente, os desenhos parecem ser o único testemunho correspondendo ao período em questão, aos quais, no entanto, a acusação no tribunal do Juízo da Inconfidência nem sequer teve, na altura, acesso, tratando-se de um objecto de características pessoais ou íntimas. Este contacto com Forbin podemos-lo encontrar pela primeira vez referido por Souza Holstein, neto do Marquês de Souza Holstein, protector de Sequeira, na sua biografia incompleta em Artes e Letras.<sup>313</sup>

Correspondendo a um segundo período de utilização do álbum, Sequeira mostra-nos apontamentos produzidos durante uma viagem, em 1808, que o conduz, junto com o conde de Forbin, a Coimbra, Batalha e Alcobça. Passaram, entretanto, cerca de 13 anos sem que Sequeira tivesse regressado ao seu caderno.

Como Luís Xavier da Costa, um dos mais afadigados biógrafos de Sequeira, escreve numa nota biográfica, em 1939, referindo-se ao recurso ao álbum pelo artista durante as primeiras invasões francesas em Portugal:

“Quando o pintor regressava a Lisboa, onde chegou a 16 de Janeiro de 1808, já a Família Real e a Corte se haviam ausentado e os estrangeiros ocupavam a cidade desde 30 de Novembro do ano findo.

O Primeiro Pintor da Corte acamaradou, durante a ocupação estrangeira, com o oficial de estado-maior às ordens do general Delaborde e pintor amador distinto – como Sequeira também grande entusiasta dos efeitos luminosos e de claro-escuro na composição e execução dos desenhos e pinturas – conde de Forbin, o qual, mais tarde, em França, depois da restauração dos Bourbons, exerceu o cargo de Director Geral dos Museus do Estado, realizando os dois artistas, de companhia, uma digressão a Coimbra, Batalha e Alcobça. Dessa excursão existem apontamentos interessantíssimos, desenhados pelo artista português num álbum que actualmente se guarda no Museu das Janelas Verdes. Além disso executou várias obras picturais, inspiradas e encomendadas por Junot ou por militares franceses com quem convivia.

---

<sup>312</sup> Cfr.: Luis Xavier da Costa; A Morte de Camões – Quadro do pintor Domingos António Sequeira, pp. 57 – 59, remetendo para «Apenso M» (pp. 181 – 184), Sousa Holstein, Artes e letras – 3ª série – 1874 – pp. 75 e 76; Sousa Viterbo, Artes e artistas em Portugal – Lisboa 1892, pp.20 – 25; Summario de varia história – IV – p. 101. Plutarco português – Vol. II – p. 80ª. Arte. Archivo de obras de arte – Porto. – 8º anno – Nº 90 – Junho 1912 – pp. 46 a 50 - «Sequeira e Junot» por Joaquim de Vasconcellos.

<sup>313</sup> Cfr. HOLSTEIN, Marquês de Sousa, “Domingos António de Sequeira”, Artes e Letras, 3ª série, Lisboa, 1874

Tudo junto acarretou-lhe, depois, perseguições por falta de patriotismo e suspeitas de jacobinismo, estar preso desde 15 de Dezembro de 1808 até 16 de Setembro de 1809 e ser-lhe movido processo-crime perante o Juízo da Inconfidência, baseado em acusações e testemunhos malévolos, especialmente de alguns pintores que trabalhavam nas obras do palácio da Ajuda.” (XAVIER DA COSTA, 1939: 20)

Também o historiador Francisco Cordeiro Blanco se refere ao álbum de Sequeira na sua edição do *Álbum de Arroios*, uma colecção de desenhos do artista produzidos logo após o seu regresso a Portugal, em casa de D. Rodrigo de Sousa Coutinho<sup>314</sup> (1755 – 1812), um dos seus mais constantes amigos e protector. (BLANCO, 1956)



Fig. 59 Detalhe do mapa de Portugal c. 1808, com a representação da Estremadura com as suas principais vias de comunicação entre vilas e cidades. Mapa extraído de anexo da *Relation de l'Expédition au Portugal faite en 1807 et 1808...* do Baron Thiebault (1817).

“A permanência e nomeação de «seus fiéis vassallos» para o exercício de cargos públicos e a preservação da paz, com a conseqüente colaboração dos «Exércitos das nações a que Portugal se achava unido no continente», deviam constituir as principais linhas de força da acção do Conselho de Regência durante ocupação napoleónica. Estas instruções, na opinião de um contemporâneo bem informado, José Acúrsio das Neves, «ficaram servindo de Lei Fundamental do Governo do Reino», pois passaram a constituir a base jurídica do regime de colaboracionismo em vigor.” (ARAÚJO in *História de Portugal*, dir. Mattoso, Vol. V, 1993: 26, 27)

<sup>314</sup> Primeiro Conde de Linhares foi um militar e hábil político português nos reinados de D. Maria I e D. João VI. Após uma estada em Turim, no desempenho de missões diplomáticas, regressa a Portugal para ocupar o cargo de Ministro e Secretário de Estado da Marinha e Domínios Ultramarinos. Ganhando a confiança junto do Príncipe Regente, conquista um lugar preponderante junto do seu gabinete, contribuindo com as suas propostas no domínio da economia e das finanças na difícil conjuntura que o país atravessa. Em reconhecimento é-lhe atribuído o cargo de Presidente do Real Erário, entre 1801 e 1803. Entrando em desentendimento com alguns membros do gabinete, afasta-se temporariamente para regressar com novo empenho, em 1807. Partirá com a Corte para o Brasil onde falece em 1812.

Quem acompanha Sequeira no seu périplo pela Estremadura? Quem é o Conde Auguste de Forbin?

A carta de Denon, Director-Geral do Museu Napoléon, que se segue, dá-nos referências:

21 de Novembro de 1808 ao Sr. de Forbin

O Director-Geral do Museu Napoléon ao Sr. de Forbin, Camareiro Oficial do Estado-maior do Exército de Portugal

«Senhor, recebi a carta que teve a amabilidade de me escrever de Nantes a 2 de Novembro; não esqueci de todo a promessa que lhe havia feito e remeterei, assim que o reencontrar em Espanha, aonde me deslocarei, uma medalha de ouro pela sua exposição no Salão de 1806. Como não teve nada na deste ano, o vosso nome não se encontra junto ao dos artistas aos quais os jornais fizeram referência e eu convido-o a não reclamar.

Espero, Senhor, que possa expor no próximo alguns dos belos locais que tenha já percorrido e que revisitará, a Espanha é para os pintores de paisagem e para os architectos uma mina fecunda a ser explorada e estou de antemão persuadido dos vossos sucessos, se as vossas funções militares derem o lazer para de tal se ocupar»<sup>315</sup>

No seu livro “A Morte de Camões: Quadro do pintor António Domingos Sequeira”, 1922,<sup>316</sup> Luís Xavier da Costa (1871-1941) traça-nos uma breve biografia deste oficial que acompanha Junot na primeira invasão de Portugal (1807/1809).

---

<sup>315</sup> 21 novembre 1808 à M. de Forbin.

Le directeur général du musée Napoléon à M. de Forbin, chambellan officier d'état-major de l'armée de Portugal.

« J'ai reçu, Monsieur, la lettre que vous m'avez fait l'amitié de m'écrire de Nantes le 2 novembre; je n'avois point oublié la promesse que je vous avois faite, et je vous remettrai lorsque je vous rencontrerai en Espagne, où je vais me rendre, une médaille d'or pour votre exposition au Salon de 1806. Comme vous n'aviez rien à celle de cette année, votre nom n'a pu se trouver joint à ceux des artistes dont les journaux ont parlé, et je vous invite à ne point réclamer.

J'espère, Monsieur, qu'au Salon prochain vous pourrez exposer quelques-uns des beaux sites que vous avez déjà parcourus et que vous allez voir de nouveau, l'Espagne est pour les peintres de paysage et les architectes une mine féconde à exploiter et je suis persuadé d'avance de vos succès si vos fonctions militaires vous laissent le loisir de vous occuper.»

1543 21 novembre 1808 Archives des musées nationaux, registre \*AA7 p. 88

Denon deixa Paris em Novembro de 1808 e chega a Espanha. Tinha por missão escolher pinturas susceptíveis de enriquecer o museu Napoleão e executar desenhos evocadores dos altos feitos do exército imperial. As suas esperanças em conseguir pinturas flamengas e espanholas foram contrariadas por José Bonaparte, novo rei de Espanha, que desejava ele mesmo tratar desse encargo e fundar um museu em Madrid, o qual funda por decreto de 20 de Dezembro de 1809; Denon obtém finalmente 20 pinturas, que não chegam a Paris antes de Julho de 1813 (cf. Gould (Cecil), *Trophy of conquest, The Musée Napoléon and the creation of the Louvre*, Londres, 1965, pp. 96-100 e Lelièvre (Pierre), «La mission de Denon en Espagne», em AAF, 24 (1969), pp. 365-372).

<sup>316</sup> Apensos M, pp.181, -184.

Nascido numa família da antiga aristocracia francesa, o jovem Nicolas Auguste Forbin, verá o seu pai e o seu tio morrerem às mãos dos revolucionários durante a repressão das revoltas contra a Convenção, em Lyon (Junho a Novembro de 1793). Recolhido por J. A. Constantin (1756 – 1844), em Aix, um pintor que lhe dá as primeiras lições e onde trava conhecimento com François Marius Granet<sup>317</sup> (1777 – 1849). Parte para Toulon, para onde foi destacado depois de se alistar no exército com o seu amigo e colega. Viajam depois ambos para Paris ingressando no atelier de Jacques-Louis David como seus discípulos.

Reportando-se ao grupo dos *aristocrates* rivais da seita dos *barbus, penseurs ou primitifs* liderados pelo pintor Maurice Quai<sup>318</sup> (c. 1779 – 1803) no atelier de David, o pintor (igualmente discípulo de David) e crítico Étienne-Jean Delécluze (1781 – 1863) recorda:

“Mas a alma deste grupo de estudantes era Forbin, uma vez que a sua qualidade de conde e o *de* que precedia o seu nome tinham sido suprimidos. Quando entrou para o *atelier* não tinha mais do que dezoito ou vinte anos. Ainda que um pouco franzino de formas, era bastante alto. A sua cabeça era bela e ele mantinha-a elevada. Expressando-se elegantemente e com facilidade, fazia ressoar a sua voz mordaz que tornava mais incisivo ainda o seu forte sotaque provençal, já de si bastante pronunciado. Auguste de Forbin, pois, apesar de todos os recentes esforços revolucionários para esmagar a aristocracia, os nomes ilustres ainda soavam bem aos ouvidos dos franceses em 1797, Auguste de Forbin trazendo, sob o seu vestuário excessivamente simples, toda a *aisance* e a familiaridade um pouco trocista dum *gentleman* no meio de jovens que mais não tinham em comum com ele do que a sua idade, conseguiu, desde o primeiro dia, cativá-los. Com ajuda do italiano e do seu dialecto provençal, que dominava com igual facilidade, conseguia, sem perder nada da sua natural elegância, fazer e dizer as piadas, as chalaças e as momices mais engraçadas. Nada lhe custava menos que arrancar um verso em francês, e no *atelier*, onde não era questão fazer-se difícil, ele improvisava frequentemente durante o trabalho. O teatro de Vaudeville estava então, como hoje em dia, bastante na moda; era mesmo um dos espectáculos que habitualmente frequentava aquela a que se chamava, então, a sociedade distinta. Forbin, ainda que pouco abonado nessa altura, não deixava de o frequentar algumas vezes e, aí satisfazia o seu gosto e o seu talento para o verso. Daquilo que se sabe de Maurice, das ideias e dos livros que preferia, assim como o seu amigo Ch. Nodier, pode-se fazer uma ideia das cóleras burlescas às quais se entregava, quando Forbin, de quem de resto gostava bastante, lhe improvisava um verso redondo, terminando numa galanteria sensaborona ou num jogo de

---

<sup>317</sup> Pintor nascido em Aix, tem as suas primeiras lições num atelier do paisagista Constantin, pintor de alguma reputação. Parte em 1793 com os voluntários para o cerco de Toulon. Conhece e faz amizade com Forbin com o qual segue para Paris, ingressando os dois no atelier do pintor Jacques-Louis David. Instalando-se numa cela dum convento de capuchinhos ocupado por artistas, Granet encontra a luz e o ambiente que haviam de marcar determinadamente a sua obra. Em 1802, parte para Roma donde regressa em 1819, ano em que Louis Philippe o condecora, tornando-o a seguir Chevallier de l'Ordre Saint Michel e conservador das pinturas de Versailles (1826). Torna-se membro do Institut, em 1830, sempre com grande ligação ao seu amigo de infância Forbin, entretanto tornado director do Louvre. Tal não o impede, no entanto, de se deslocar várias vezes a Roma retirando-se finalmente em 1848 para a sua terra natal, Aix, onde falece um ano depois deixando a sua herança ao seu Museu.

<sup>318</sup> Defendiam um regresso radical à emulação da arte dos gregos ao ponto de se vestirem de togas e usarem outros adereços que os faziam sobressair de um modo patético da massa anónima. Levaram o seu ideal tão radicalmente que, na maior parte das vezes, isso teve como consequência deixarem de produzir fosse o que fosse para passarem a deambular, sonhadores, por entre cópias de estátuas antigas expostas nas galerias dos museus e academias.

palavras. «Velha Pompadour! Gritava-lhe ele, rindo-se no meio da sua fúria, vai lá fazer-te empoar à marechala!» (nota: estas expressões: Pompadour, rococó, hoje em dia facilmente admitidas em conversação, para designar um gosto à moda durante o reinado de Luís XV, foram empregues pela primeira vez por Maurice Quai em 1796-97. Então essas expressões (poder-se-ia dizer esse calão) não eram compreendidas senão que nos *ateliers* de pintura.) Depois repetia com uma voz surda e concentrada: «O Vaudeville! O Vaudeville!» e, agarrando repentinamente tudo o que lhe estivesse à mão, uma bengala, uma madeira de cavalete desmontado, punha-se a bater com toda a sua força sobre as cadeiras e as caixas de tintas, até que os seus proprietários conseguissem forma de o acalmar e de salvar os seus utensílios da sua fúria. Então a cena terminava com risos inextinguíveis nos quais o próprio Maurice largamente participava.” (DELÉCLUZE, 1983: 81-83)<sup>319</sup>

---

<sup>319</sup> «Mais l’âme de cette portion des élèves était Forbin, car alors sa qualité de comte et le de qui précède son nom en étaient retranchés. Lorsqu’il entra à l’atelier, il n’était âgé que de dix-huit à vingt ans. Quoiqu’un peu grêle de formes, il était fort bien pris dans sa taille. Sa tête était belle, et il la portait haut. S’exprimant avec élégance et facilité, il faisait retentir sa voix mordante que rendait plus incisive encore son accent provençal très-prononcé. Auguste de Forbin, car malgré tous les efforts encore récents des révolutionnaires pour écraser l’aristocratie, les noms illustres plaisaient toujours aux oreilles des Français en 1797, Auguste de Forbin apportant, sous des habits excessivement simples, toute l’aisance et la familiarité un peu moqueuse d’un gentilhomme au milieu de jeunes gens qui n’avaient de commun avec lui que leur âge, fit dès le premier jour leur conquête. A l’aide de l’italien et de son patois provençal qu’il parlait avec une égale facilité, il trouvait moyen, sans rien perdre de son élégance habituelle, de faire et de dire les pasquinades, les charges et les bouffonneries les plus amusantes. Rien ne lui coûtait moins que de tourner un couplet en français, et à l’atelier, où l’on ne se piquait pas d’être difficile, il en improvisait souvent pendant le travail.

Le théâtre du Vaudeville était alors, comme aujourd’hui, fort à la mode ; c’était même un de ceux que fréquentait habituellement ce que l’on appelait alors la société distinguée. Forbin quoique peu à l’aise à cette époque, ne laissait pas de s’y rendre quelque fois, et, là, il entretenait son goût et son talent pour le couplet. D’après de ce que l’on sait de Maurice, des idées et des livres qu’il préférait, ainsi que son ami Ch. Nodier, on peut se faire une idée des colères burlesques dans lesquelles il entrait, lorsque Forbin, qu’il aimait d’ailleurs beaucoup, lui improvisait un couplet carré se terminant par une galanterie fade ou un jeu de mots. «Vieille Pompadour! Lui criait-il tout en riant au milieu de sa fureur, va donc te faire friser avec de la poudre à la maréchale!» (nota: Ces expressions: Pompadour, rococo, à peu près admises aujourd’hui dans la conversation, pour désigner un goût à la mode pendant le règne de Louis XV, ont été employées pour la première fois par Maurice Quai en 1796-97. Alors ces locutions (on pourrait dire cet argot) n’étaient usitées et comprises que dans les ateliers de peinture.) Puis il répétait plusieurs fois d’une voix sourde et concentrée: «Le Vaudeville! Le Vaudeville!» et, saisissant tout à coup ce que lui tombait sous la main, une canne, une queue de cheval démanché, il se mettait à frapper à tout de bras sur les chaises et les boîtes à couleurs, jusqu’à ce que leurs propriétaires trouvassent le moment de le calmer et de sauver leurs utensiles de sa fureur. Alors cette scène se terminait par des rires inextinguibles auxquels Maurice lui-même prenait largement part.”

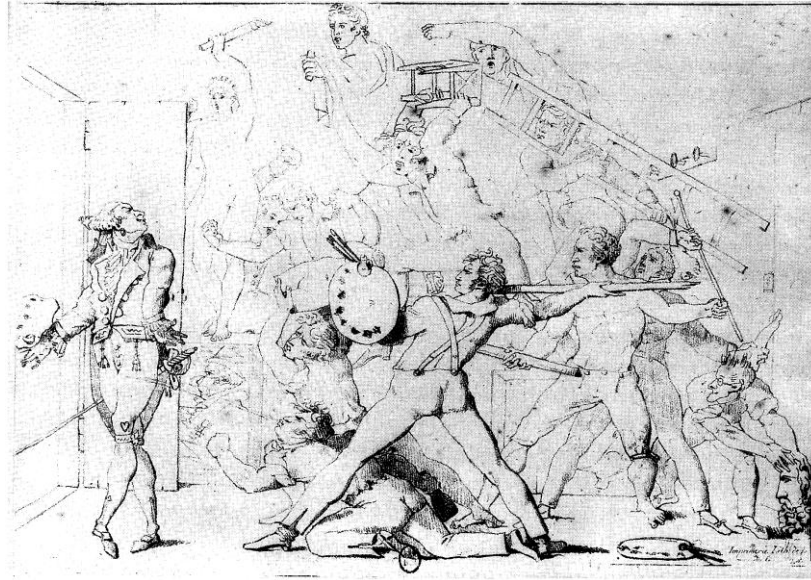


Fig. 60 Litografia do Cabinet des estampes da BNF mostrando uma caricatura em que se representa em charge o atelier de David com a composição aproximada da sua célebre pintura “O Rapto das Sabinas”

Para depois concluir, caracterizando-o inserido no seu grupo de amigos mais próximo:

“Entre os alunos de David que o frequentavam com assiduidade e do qual obtiveram mais frutos, distinguia-se Roquefort, ao qual devemos vários escritos sobre a literatura da Idade Média e um dicionário de língua romana; Révoil, pintor antiquário, e o seu amigo Fleury Richard, que se dedicaram desde essa época a representar temas extraídos da história de França; o conde Forbin, cujo gosto conduzia para cenas cavaleirescas, e o seu amigo Granet, do qual toda a Europa tão vivamente apreciou os interiores de claustros e conventos;” (DELÉCLUZE, 1983: 244)<sup>320</sup>

Durante o directório e depois de uma estada em Roma, entra no círculo de Pauline Borghèse, irmã mais nova de Napoleão e torna-se seu camareiro. Está identificado como participante da coroação do Imperador no célebre quadro *Le Sacre de Napoléon* (1805-1807; Museu do Louvre) de Jacques Louis David. É dessa época que consta ter tido uma relação amorosa com Pauline que os levava frequentemente ao castelo de família (la Barben, Bouches-du-Rhône). Pouco depois partirá com o exército de Observation da Gironde, mais tarde exército de Portugal, para as campanhas das Guerras Peninsulares. É durante este relativamente curto espaço de tempo, de apenas nove meses, que contacta com António Domingos Sequeira.

É referenciado pelo Barão (Dieudonné Adrien Paul François Charles Henri) Thiebault (1769 – 1846) na sua *Relation de l'Expédition au Portugal* (1817) como tendo participado na repressão da revolta em Évora, onde se terá evidenciado, partindo depois

<sup>320</sup> “ Parmi les élèves de David qui le fréquentaient avec assiduité et qui en retirèrent le plus de fruit, on distinguait Roquefort, à qui on doit plusieurs écrits sur la littérature du moyen âge et un dictionnaire de la langue romane; Révoil, peintre antiquaire, et son ami Fleury Richard, qui se vouèrent dès cette époque à représenter des sujets tirés de l’histoire de France; le comte Forbin, que son goût portait vers le scènes chevaleresques, et son ami Granet, dont toute l’Europe a si vivement goûté les intérieurs de cloîtres et de couvents ; » Delécluse, E. J., Louis David son École et son Temps, Macula, Paris, 1855

da derrota do Vimeiro e da Convenção de Sintra, para campanhas na Espanha e na Áustria.



Fig. 61 François-Joseph Heim, Charles X distribuindo recompensas aos artistas no final do Salon de 1824 , óleo sobre tela, 173 x 256 cm, 1825, Museu do Louvre, Paris

Sequeira será, mais tarde, recebido por Forbin, em Paris, depois do seu exílio em 1823 e estará presente no célebre Salão de 1824, sendo um dos premiados por Carlos X, segundo Xavier da Costa (XAVIER da COSTA, 1922: 227, 228). Partirá depois para Itália onde se fixará em Roma, definitivamente, nunca mais regressando a Portugal.

Stendhal e Forbin eram visitas assíduas às quartas-feiras nos serões de Gérard (XAVIER da COSTA, 1922: 236)

“Para nada faltar como testemunho do mérito que evidenciou e da altura em que se impôs, contamos também o pintor, na mesma carta, que fora proposto para a primeira vaga de sócio do Instituto de França, alta distinção a que só podiam aspirar os artistas de valor consagrado e muito difícil de obter pelos estrangeiros. Os seus amigos conde Forbin e barão Gérard eram académicos; deles partiria talvez a ideia e a proposta, fundamentadas pela qualidade de medalhado no «Salon», adquirida por Sequeira.” (XAVIER da COSTA, 1922: 237)

Moralmente discutível,<sup>321</sup> a mais que provada e comentada confraternização ou colaboração com Junot e os seus oficiais por parte de Sequeira, não deixaria de trazer futuras vantagens para este aquando do seu exílio voluntário em Paris, após a Vilafrancada. O facto de ter feito amizade com o Conde Forbin, que vinha com as tropas de Junot, terá contribuído para a sua boa recepção em Paris no círculo de Granet

<sup>321</sup> Cf. Luc Férry, Homo esteticus

e de Gérard.<sup>322</sup> Como anteriormente referido, data deste “pequeno *Grand Tour*”,<sup>323</sup> feito à escala das possibilidades, históricas e geográficas, a segunda vez que Sequeira recorre ao seu caderno de desenhos dos tempos de estudante em Itália.

### 4.3. 3.º Período – “A Sopa de Arroios”

A terceira e última invasão (1810) sob o comando André Massena (1758-1817): “A sopa de Arroios”, últimos desenhos do álbum.

Este último período mostra-nos os estudos para a gravura “A Sopa de Arroios” que começa no reverso da página 51, (1810 -1813) (BEAUMONT; 1972-75: 32 -36)

Se considerarmos que os últimos desenhos constituem essencialmente estudos preparatórios para a gravura de Sequeira “A Sopa de Arroios”, impressa em 1813, e sabendo que o assunto aborda as condições de vida dos camponeses fugidos às tropas do invasor francês durante as campanhas de Soult (1810), poderemos inferir que estas são as balizas cronológicas que definem a sua utilização gráfica pelo artista.

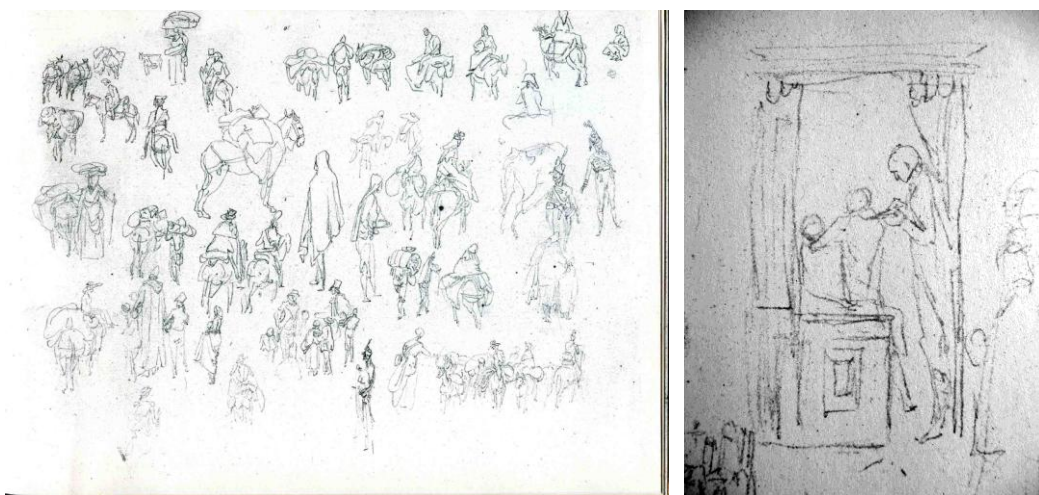


Fig. 62 Folha 53 do álbum de Sequeira com estudos de personagens para a gravura da “Sopa de Arroios”. Fig. 63 Detalhe da folha 59 ver. do mesmo álbum em que é possível ver uma possível auto-representação de Sequeira à janela no momento em que executa os estudos (Cfr. nota 7 em MARKL (cat. AAVV), 1996: 49)

<sup>322</sup> França, José Augusto França; *Domingos António Sequeira entre Roma e Paris*; separata de presença de Portugal no Mundo (Actas do Colóquio), Lisboa, 1982; p. 484

<sup>323</sup> D. A. S. Proto-Designer in Cat. *Domingos António Sequeira um artista na mudança dos tempos*, 1996

A terceira e última utilização do álbum acontece num episódio que decorre das terceiras invasões francesas, podendo-se estender até pouco depois (até 1813), quando Sequeira produz uma série de estudos do natural, preparatórios para a gravura «A Sopa de Arroios».

Para além da gravura e de toda a documentação que envolve a sua preparação, divulgação e comercialização existem outros estudos em folhas independentes: aguarelas e estudos a lápis.



Fig. 64 Domingos António Sequeira, *Sopa de Arroios*, desenho a aguarela e tinta da china sobre papel acastanhado, 470 x 770 mm, 1810, MNAA, inv.2232 Des

Esta última data coincide com mais uma fase relativamente dramática na vida do artista. Acabado de casar, de sair da prisão, provavelmente apoiado por gente poderosa e influente que o protege. Sequeira está empenhado em reconstruir a sua vida com serviços prestados ao poder que são os ingleses na figura do general Beresford<sup>324</sup> para quem faz o retrato e desenha uma espada de honra. Data também dessa época uma pintura apoteótica ao herói vencedor (Wellington) e, em breve, ser-lhe-á encomendada a execução da famosa Baixela da Vitória (1811 – 1816, Museu Victoria and Albert).

---

<sup>324</sup> William Carr Beresford (1768 – 1854)



Fig. 64 Auto-retrato de Sequeira num desenho desaparecido e que seria um recado a um conhecido do autor. Sequeira agita-se mostrando um ar exasperado num espaço semeado pelos prováveis modelos da Baixela da Vitória. Cfr. Cat.AAVV, 1996: 69-83

Com as revoluções liberais, nas quais se empenha enquanto artista oficial, presta-se a variados trabalhos para os quais, um artista com o seu nome, é figura útil e de prestígio. Torna-se um designer *avant-la-lettre*: gravuras, medalhas, projectos para monumentos, fardas e fatos para funcionários de estado, retratos dos constituintes, barcas para banhos, levantamentos topográficos, etc. Nada disto acaba por resultar ou por se manter com a reviravolta ou “Vilafrancada”.<sup>325</sup> Decide-se por um exílio voluntário. Passa por Londres, depois Paris, mas incapaz de compreender ou acompanhar a significativa mudança que se opera em termos de descentramento no que respeita aos pólos artísticos, que passam de Roma para Paris, acaba por optar pelo regresso à sua querida Roma, onde acabará os seus dias, regressando em termos artísticos a uma temática que nele sempre se manteve latente que é a sua índole mística e profundamente religiosa.

---

<sup>325</sup> Nome pelo qual ficou conhecida a insurreição liderada por D. Miguel de Portugal, a 27 de Maio de 1823, em Vila Franca de Xira, em oposição ao regime liberal instaurado no país em 1820 e pela restauração do absolutismo.

São estes três momentos que reúnem consenso no que respeita a uma divisão dos conteúdos. O facto de haver algumas páginas que não parecem estilisticamente consistentes com uma determinada série, de verificarmos que o autor salta por vezes páginas ou a elas regressa numa fase posterior, ou ainda que sobrepõe tempos, apesar de contribuir para a complexidade da leitura, não chega por isso a afectar o essencial que é o de uma relativa unidade dentro da diversidade. São momentos como o dos estudos das gravuras de Dürer, interrompidos por estudos do natural, sendo estes de carácter igualmente distinto entre eles, dando-nos a nítida sensação que Sequeira volta atrás para preencher espaços em branco.

Páginas fora do contexto são acidentes que não são por si só suficientes para contrariar uma arrumação possível, apesar de contribuírem para a suspeita de que Sequeira não tinha um programa rigidamente previsto ou previamente elaborado para uma utilização mais sistemática do seu álbum:

“Outros esboços se intercalam nestas páginas – os cordeiros, o cozinheiro que de abano na mão, se prepara para cozinhar uma ave; na página 59 v. a figura da mulher sentada, adormecida com expressão fatigada [226]; o vão da janela em que um homem vigia duas crianças que olham o exterior; na parte superior desta página, assim como na 60 v. Sequeira desenhou apontamentos da linha de uma costa. No último escreveu «Gibraltar», de um lado, e «Tunes», do outro [74]. São quase certamente desenhos feitos quando do seu regresso a Portugal em 1795. Ainda outros desenhos são estranhos à «Sopa de Arroios» - dois personagens que em busto aparecem na página 60, um de turbante oriental, parece um adivinho ou ledor de sinais; o outro visto de três quartos, de costas, é um jogador de cartas [227]. Todos estes desenhos intercalados nos da Sopa de Arroios poderiam já existir no álbum desde os tempos de Itália.” (BEAUMONT; 1972 – 75: 36)

## 5. TRADIÇÃO NO USO DO CADERNO

Como pudemos verificar na segunda parte deste trabalho, no capítulo referente à viagem do artista, a utilização do *taccuini di viaggio*, o *artists sketchbook* ou diário gráfico, é uma prática que remonta, pelo menos, aos finais da Idade Média. São prova disso mesmo os do códex Escorialensis (provavelmente pertencente a Domenico Guirlandaio (1449 – 1494) ou ao seu círculo) ou o álbum das *antigualhas que vio* Francisco de Holanda no século XVI, para nomear apenas alguns dos primórdios. Mesmo que alguns desses cadernos viessem a ganhar uma aparência diferente, por imposição do próprio ou de outros, como em Francisco de Holanda, que o acondiciona para servir de álbum de consulta e com vista a uma muito provável edição, está na maior parte dos casos implícito o recurso ao desenho a partir do natural ou vivo (*in situ*; ou *ad visum*) neste tipo de suportes de formato relativamente reduzido e pensado para a excursão e o registo no exterior ou registos gráficos durante um *tour*.

À tradicional utilização destes álbuns pelos aristocráticos viajantes do *Grand Tour*, sobretudo a partir do século XVIII, está associado um valor de *status*.

Naturalmente que este tipo de pequenos cadernos transformados em pequenos livros de páginas em branco (álbuns), mas de capa dura e frequentemente revestida de pele de animal ou tela, se tornavam num objecto que atraía a atenção do viajante ou do artista que dificilmente resistia ao seu acabamento, por vezes bastante cuidado e sofisticado, tudo isto para além da sua óbvia utilidade prática imediata. O gosto algo fetichista que se pode atribuir à posse e exibição de um caderno de artista perde talvez em proporção inversa com a sua utilidade ou função primeira, sendo sempre difícil de determinar, pela própria carga íntima que o objecto acaba por adquirir com a sua utilização.

O lado íntimo e confessional destes cadernos autógrafos é também um dos seus aspectos mais relevantes.

A manutenção de um diário gráfico pode tornar-se, com o tempo, uma prática académica, um gesto mimético, uma moda frequentemente esvaziada de verdadeiro interesse, caindo numa certa uniformização. Tal facto não impede, no entanto, que essa uniformização não seja inevitavelmente quebrada pela própria utilização pessoal e individualizada, independentemente de qualquer juízo de valor estético, o objecto álbum

torna-se assim um documento auto-biográfico carregado de uma forte componente afectiva e confessional.

A característica intimista e pessoal destes álbuns são reservas onde o artista se pode exprimir de um modo mais descomprometido ou ao abrigo do juízo de terceiros e onde o erro, a falha, a procura, o arrependimento são admitidos como fazendo parte natural e necessária ao próprio processo criativo. Decorre daí também o frequente interesse morbidamente *voyeurista* do coleccionador e do especialista, que vê no diário gráfico a possibilidade de se aproximar dos processos criativos do artista, matéria em estado bruto, numa espécie de genética da criatividade que, se já é possível em desenhos e estudos preparatórios em folhas soltas, mais ainda o será num suporte que se fecha sobre si próprio ao olhar do outro, de fácil transporte e que se guarda num bolso, mais próximo do próprio corpo. Este misto de jogo ou tensão, muitas vezes consciente e deliberadamente favorecido e gerido pelo artista e o seu caderno, criou a sua tradição com as suas próprias mitologias, nem sempre isenta de modismos e artifícios.

### **5.1. Um objecto típico do Pré-romantismo**

Estranho é o facto de um artista como Domingos Sequeira, cuja destreza para o desenho é frequentemente considerada, de uma forma quase unânime pela maioria dos seus estudiosos, superior em relação à de pintor, não tenha recorrido a mais cadernos como este. Mais ainda, se considerarmos a relativa popularidade deste suporte, tipicamente romântico e em consonância com a época, em que o artista se revê, de certo modo, um ser solitário, insatisfeito, procurando incessantemente uma perfeição que sabe não ser possível alcançar, pelo menos em sociedade, e que o leva a procurar na natureza a inspiração ou o incita a uma incessante viagem/fuga/procura. O artista romântico está constantemente em viagem, como nos mostram os exemplos de um Franz Schubert (1797 – 1828) na música ou um Johann Wolfgang von Goethe (1749 – 1832) na literatura. O recurso a um meio ou suporte que facilite o apontamento rápido e circunstancial é muito frequente e divulgado, tornando-se quase um adereço característico da figura artística romântica. Para além do mais, existe o lado confessional e íntimo que está inerente a cadernos deste tipo e que o aproximam da escrita diarística tão em voga e acarinhada na época ao lado do género epistolar que lhe é, também, próximo ou familiar (cfr. FOUCAULT, 1992: 134-160).

Estamos na passagem do século XVIII para o XIX, quando Domingos Sequeira e Francisco Vieira Portuense se encontram em Itália, altura em que se preparam as grandes mudanças políticas à escala do continente Europeu e mesmo para além dele, pelas Guerras Napoleónicas. O estilo Neoclássico vai-se impondo gradualmente, substituindo as velhas formas barrocas, demasiado conotadas com o *Ancien Regime* ou com a Igreja, abalados nos seus alicerces pela a Revolução Francesa (Jacques-Luis David (1748 – 1825), António Canova (1757 – 1822), entre outros). Em breve será a Revolução industrial e a conseqüente concentração urbana que vai criar novas relações de trabalho e organizações sociais, uma burguesia cada vez mais poderosa economicamente e uma massa de assalariados que é obrigada a procurar trabalho nas grandes metrópoles, abandonando cada vez mais o ambiente ou o meio rural e natural.

O Romantismo é caracterizado, em parte, por uma reacção a esta massificação. Se, por um lado, vemos muitos artistas abraçarem a causa dos socialmente mais desprotegidos, na esteira de alguns dos ideais da Revolução Francesa (igualdade, liberdade e fraternidade), vemos igualmente, por outro lado, a tendência de constatar, no progresso trazido pela industrialização e pela máquina, o verdadeiro “mal” de todos os pecados. Daí a nostálgica procura da Natureza e do natural que se constituem míticas fontes de refúgio para a criação, inspiração e o lugar ideal para o confronto com um eu profundo e muitas vezes atormentado.

Não é de admirar que o pequeno caderno ou bloco de apontamentos, geralmente de formato oblongo,<sup>326</sup> portátil e fácil de ocultar de olhares estranhos, se torne, assim, uma espécie de confidente ideal para o artista Romântico.

Também o álbum de Sequeira revela esse espírito, mostrando-nos desenhos essencialmente feitos para uso próprio e não para a apreciação de terceiros como estudos académicos ou futuras propostas de projectos.

## 5.2. Intimidade e “verdade” dum caderno ou álbum de desenhos

“É facto incontroverso, e Sousa Holstein escreveu-o, que Sequeira se realizou muito mais como desenhador do que como pintor. Nós diríamos que o seu talento de desenhador foi expressão da sua personalidade íntima e livre mas que na sua pintura se reflectem os compromissos e interesses sociais, tornando-a menos coerente.

---

<sup>326</sup> “À l’italienne” (fr.); “landscape” (en.)

Sequeira foi um homem do seu tempo e do seu meio. Não tinha segura confiança em si próprio, a riqueza interior e a coragem inquebrantável para resistir às circunstâncias, ao meio, às solicitações da vaidade, encontrando-se e mantendo-se igual a si próprio.” (BEAUMONT, 1972 – 75: 12)

Anuindo à opinião fundamentada de Maria Alice Beaumont, precisaríamos que nem todos os desenhos poderão ser considerados como testemunhos puros e próximos do verdadeiro íntimo e modo de ser do artista. Excluiríamos desenhos destinados a provas académicas como os que lhe deram prémios em Roma, ou desenhos a que o artista recorre para seduzir ou encantar um cliente ou um conhecido como muitos dos que podemos apreciar no Álbum de Arroios, que reúne desenhos dos inícios do século, a maior parte deles executados na roda da família ou em casa de D. Rodrigo de Sousa Coutinho (Ministro de Estado). Também poderemos excluir desenhos de carácter mais técnico ou de projecto com maior índice de acabamento, necessário para efeitos de apresentação.

É de facto no seu único álbum que poderemos, com maior segurança, encontrar os desenhos menos comprometidos com a opinião de terceiros e onde o artista é mais livre de experimentar e errar, não querendo com isso excluir outros papéis ou folhas soltas que são utilizados por Sequeira com o mesmo espírito, mas que não se encontram reunidos sob forma de caderno.

Refiramos ainda a este propósito os textos de José Luís Porfírio<sup>327</sup> e Maria da Trindade Mexia Alves<sup>328</sup> (1977) que constituem a introdução à edição fac-similada do álbum de desenhos de Sequeira e que nos parecem igualmente relevantes:

“O Álbum de Sequeira pode ser lido como um diário em imagens, intermitente nos seus tempos, mas significativo de uma personalidade inquieta e curiosa.” (PORFÍRIO, 1977)

“Os desenhos não são destinados a serem expostos, muito menos o são os álbuns de apontamentos e memórias. Uns e outros são objectos íntimos para manusear ou folhear. Esta edição pretende através da reprodução, divulgar essa atitude de fruição de uma obra única. No álbum de Sequeira do Museu Nacional de Arte Antiga os apontamentos estão todos desenhados directamente nas folhas (muitas vezes no verso e no reverso) havendo ainda esboços na contra capa final. Esporadicamente o artista deixa algumas folhas em branco, outras vezes retoma apontamentos realizados anteriormente. Não há pois uma, organização rigorosamente cronológica.” (ALVES, 1977)

---

<sup>327</sup> Na altura director do Museu Nacional de Arte Antiga

<sup>328</sup> Técnica do gabinete de estampas do Museu Nacional de Arte Antiga

Não é fácil mostrar desenhos, quanto mais álbuns ou diários gráficos. Se por um lado não poderíamos estar mais de acordo com a opinião de Maria da Trindade Mexia Alves, pelo menos em princípio, o facto é que o modo como se encara o desenho pode ser determinante na alteração, por vezes demasiadamente rígida ou estreita, de o entender como algo demasiado frágil, quase sacralizado, apenas acessível a uns quantos felizes conhecedores apreciadores ou técnicos que constituem um grupo à parte de uma classe já de si com a tendência de se fechar sobre si própria que é a da arte em geral. De facto, os museus tornaram-se peças relevantes das economias dos países desenvolvidos. São verdadeiros centros de peregrinação, atraindo milhares e milhares de visitantes por ano de todos os cantos do planeta para apreciar, em massas organizadas, pintura, escultura, arquitectura e outros objectos, considerados de interesse artístico e museológico. No entanto, o desenho parece resistir a essas “hordas” de visitantes. O desenho não está exposto do mesmo modo, nem sequer no mesmo espaço. Para o desenho existem, há muito tempo e tradicionalmente, os gabinetes de estampas e de desenho.

Ao facto de o desenho, enquanto objecto, ser normalmente demasiado sensível para ser exposto à luz e ao oxigénio juntam-se razões de carácter mais subjectivo como o facto de o desenho ser um registo tradicionalmente ligado ao que precede o projecto, prepara ou estrutura a obra final. Trata-se de uma expressão muitas vezes ligada ao domínio dos processos criativos e menos aos resultados. A análise desses processos permite, frequentemente, envolver-nos nos modos de pensar e fazer do artista, sugerindo-nos uma maior proximidade ao autor. Desenhos, pelo seu carácter imediato e directo, estão mais próximos de “segredos” que podem ser a chave para uma mais completa apreciação ou compreensão, ou fruição estética da obra. A aura que os desenhos mantêm deve-se ao facto de serem únicos e autográficos.

O crescente interesse pela mão (manuscrito) dos autores, a partir de seiscentos, não estará de certo alheio à introdução da máquina que a substitui. A máquina infalível vai paradoxalmente valorizar o lado humano da tentativa, da dificuldade e do erro ao ponto da sua absoluta glorificação, permitindo o aparecimento da figura do *connaisseur*, do coleccionador e dos gabinetes relativamente restritos de estampas e de desenhos.

Mas a facilidade e o excesso de oferta pode levar à banalização e ao decréscimo do valor de uma obra. Se bem que tenha de estar preparado para dar resposta às encomendas, o que implica uma boa preparação técnica e estética, tal não deve, no entanto, conduzir o artista a uma absoluta submissão ou ao gosto geral, nem ao capricho

de vários clientes, o que poderá facilmente levar a uma inevitável descaracterização da própria obra. O valor de um artista passa, assim, muitas vezes pelas suas próprias convicções estéticas e pelo seu modo pessoal, único e muitas vezes incompreendido, de fazer a sua arte. Por aí passa muitas vezes a sua solidez; por uma forte e inabalável convicção.

A exposição em salões e galerias convoca todo um mundo complexamente estruturado em redes legitimadoras de especialistas, que submetem o trabalho a um julgamento e a uma apreciação. Consideremos ainda o espaço íntimo, relativamente fechado do artista, que foi a oficina da Idade Média, o *studiolo* renascentista, os *ateliers* das Academias (Jaques-Louis David, Jean Auguste Dominique Ingres, 1780 - 1867) e, finalmente, os *ateliers* dos grupos e dos movimentos ou dos artistas mais isolados do Romantismo (Caspar David Friedrich, 1774 - 1840). Qualquer um destes espaços envolve sempre uma aura ligada à iniciação, à especialidade, ao segredo do ofício e à cumplicidade. O *atelier* enquanto espaço íntimo e local de criação exerce um fascínio que é muitas vezes gerido, potenciado, explorado pelo próprio artista (Gustave Courbet, 1819 - 1877).

Apontamentos, ensaios por tentativa e erro, são marcas que dão testemunho dos processos necessários à criação. O artista que conhece o processo desde sempre, desde o seu natural período de aprendizagem e formação até ao seu estado maturo, fará naturalmente esboços e ensaios com os mais variados fins em vista: treino, disciplina da mão e do olhar, pesquisa, análise, registo de ideias, seu desenvolvimento ou modelação ou pura e simplesmente por prazer, lúdico ou estético de o fazer.

O suporte tradicional ou mais habitualmente utilizado é a folha de papel. E, por razões já anteriormente abordadas e explicadas, os papéis dão cadernos, e os cadernos pequenos livros de esboço que se tornam uma espécie de *ateliers* portáteis.

Sequeira é um pintor que, como a maior parte dos pintores da sua época, está numa encruzilhada de várias tendências estéticas que correspondem aliás plenamente às importantes mudanças que se verificam a nível político, social e cultural. Esta instabilidade está com maior ou menor grau de incidência expresso na própria obra da maior parte destes artistas que atravessam uma formação de carácter tardo-barroco e maneirista do antigo regime, sentem a novidade do neo-classicismo, decorrente das vias abertas por Anton Raphael Mengs (1728 – 1779) e Johann Joachim Winkelmann (1717 – 1768), divulgado pelo desenho, muito difundido por John Flaxmann (1755 – 1826) e

adoptado como estética oficial por Jacques-Louis David e Antonio Canova, mas não deixam também de ser sensíveis às tendências românticas que surgem como uma espécie de reacção natural.

Se, por um lado, o “caderno diário” serve como instrumento de apoio didáctico na recolha de um reportório e de uma gramática com base em modelos clássicos, sobretudo numa fase de formação do artista, tornando-se um caderno de exercícios, por outro lado, o seu aspecto íntimo, de objecto pessoal, coaduna-se com características próprias do espírito romântico, do isolamento e da contemplação. Nesta fase de transição é natural que os cadernos de viagem ou diários gráficos dos artistas reflectam, de forma bem expressiva, essa instabilidade vivencial e de certo modo contenham já, em germe, os dados para os diários gráficos românticos típicos do século XIX. O álbum de Sequeira condensa, a nosso ver, exemplarmente estas várias facetas.

### 5.3. Utilização – Funções de um álbum

Terá Sequeira mantido o álbum em seu poder ao longo de toda a sua vida? Aparentemente será o único álbum que o artista terá utilizado, o que já de si é relativamente raro, se compararmos a habitual prática dos artistas na utilização deste tipo de cadernos, como o poderemos verificar comparando-o com um seu mais próximo contemporâneo como Francisco Vieira Portuense, do qual se conhecem vinte cadernos igualmente à guarda do MNAA.

Esta é também a opinião de Alexandra Reis Gomes quando se refere aos estudos preparatórios para a célebre gravura de Sequeira “A sopa de Arroios”<sup>329</sup> sobre a técnica como processo de criação na obra de Sequeira:<sup>330</sup>

“Executado por vontade própria num momento específico e crítico da sua vida pessoal e da situação política e social do país é o seu trabalho que mais se aproxima de uma temática de género que então começava a aparecer entre nós (cat. 171 a 175).

Sequeira utilizou para estes estudos um antigo álbum dos seus tempos de estudante em Roma. Ao contrário de muitos outros artistas do seu tempo parece não ter usado senão este caderno, preferindo sempre trabalhar em folhas soltas. Na realidade os outros álbuns conhecidos que contêm obras suas (como por exemplo, o chamado “Álbum de Arroios”) nada mais são do que colectâneas de folhas, reunidas por amigos e admiradores. O álbum dos tempos de estudante,

---

<sup>329</sup> Cfr. Alexandra Reis Gomes in catálogo da exposição “Sequeira um português na mudança dos tempos” AAVV, Ministério da Cultura, Instituto Português de Museus, Museu Nacional de Arte Antiga, comissariada por José Luís Porfírio, Lisboa 1997, p. 225

<sup>330</sup> Ibidem, pp. 90 - 100

pelo contrário, foi retomado várias vezes ao longo da vida para registos de viagem, ou como no presente caso em que teve a necessidade de fazer diversos apontamentos ao vivo de situações de exterior.” (REIS GOMES; 1997: 94, 95)

Acompanhamos a evolução do desenho de António Domingos Sequeira ao longo da utilização do seu álbum, desde os seus primeiros apontamentos, da fase de estudante em Roma, ainda relativamente rígidos em comparação com os que traça depois durante a sua viagem com Forbin pela Estremadura. Os desenhos relativos à “Sopa de Arroios” revelam-se os mais soltos ou seguros. O álbum mostra-nos, assim, várias atitudes possíveis no desenho, do apontamento rápido e circunstancial ao registo para memória, mas também o estudo relativamente calmo ou ponderado da análise como o apontamento de algumas vistas de paisagens e edifícios ou os estudos das gravuras de Dürer.<sup>331</sup>

#### **5.4. Conteúdos e motivos tratados no álbum**

Ambos os comentários ao álbum de Sequeira produzidos por Maria Alice Beaumont e Maria da Trindade Mexia Alves parecem basicamente coincidir quanto ao essencial, podendo-se inferir um ligeiro avanço na identificação de alguns dos assuntos tratados por esta última. De referir são as ligeiras diferenças quanto à identificação de técnicas empregues como é o caso das aguadas e no uso do esfuminho. Suspeito é o súbito salto que podemos verificar na sequência das duas páginas de estudos de grupos de figuras, aparentemente feitas a partir do natural e em Génova à beira de um lago, conforme poderemos inferir a partir da inscrição feita por Sequeira. São os estudos feitos a partir das gravuras de Albrecht Dürer que surgem inesperadamente e de um modo algo surpreendente. Acresce a que entre um e outro estudo de Dürer, Sequeira deixou escapar uma folha (37) que utiliza para dois estudos de um homem que posa sobre a garupa de um cavalo parado. No primeiro desenho à esquerda o cavaleiro monta ou desmonta de costas para o observador. No segundo, à direita, encontra-se sentado, ambas as pernas viradas para o observador. O conjunto formado por cavalo e cavaleiro parece ter sofrido uma ligeira rotação do ponto de vista, ficando numa posição quase de três quartos. Será um cavaleiro desenhado em dois momentos diferentes ou dois cavaleiros como é sugerido por Beaumont (1972 – 75): “*Dois homens montados em mulas*”? Este estudo

---

<sup>331</sup> Cfr. Análise em anexo

segue um de carácter ligeiramente diverso de animais, dois registos de um porco e a cabeça de um coelho. Este desenho aparece inscrito no reverso da folha anterior.

Se este estudo tivesse sido feito durante as sessões em que Sequeira terá introduzido um cavalo no palácio da Ajuda, o que é possível, poderíamos ser tentados a sugerir ter o artista deixado de utilizar o seu álbum logo após ter feito os desenhos em Génova.

Os estudos das gravuras de Dürer não são totalmente coerentes com o ideal estético previsível para um estudante estrangeiro em Roma nos finais do século XVIII, com os programas fortemente marcados por ideais de Winkelmann e Mengs. As únicas fugas, quer ao barroco, quer a fontes clássicas, são abordagens a estudos de Rafael e o seu círculo, folha 22 (Massacre dos Inocentes, do qual existe uma tapeçaria e um cartão de Giulio Romano?), no reverso da mesma folha, e da folha 23 onde se identifica um chapéu do século XVI até à folha 33. Nesta série de dez folhas, sem recurso ao seu reverso, a técnica empregue parece ser muito regular à excepção da primeira e última, assim como também aparenta ser o assunto: a Virgem e o Menino. Quais as motivações de Sequeira para o isolamento destas figuras no tratamento continuado desta temática?

### **5.5. A presença da paisagem, indício de uma sensibilidade pré-romântica**

O álbum também é referenciado por Francisco Cordeiro Blanco na apresentação do “Álbum do Palácio de Arroios” (1956), salientando o facto de Sequeira, aparentemente não atribuir grande valor à paisagem, mas antes e sobretudo à representação da figura humana (Cfr. Beaumont, 1972-75, p.20 e Maria da Trindade Mexia Alves 1997, texto introdutório):

“É certo que algumas outras composições encontramos, quer de tema rústico, quer de tema urbano, no curioso álbum que se guarda no mesmo Museu e no qual o artista, a partir de 1790, começou a lançar os seus apontamentos. Mas valem sobretudo como recordações de viagens estes desenhos episódicos, como o comprovam as anotações que em vários deles se lêem, evocativas de terem sido feitas ou diante de Gibraltar, à passagem no Estreito e à entrada no Tejo, ou em Caldas da Rainha, em Alcobaça, na Batalha, em Rio Maior ou em Sintra.” (BLANCO, 1956: 20)

Existem igualmente alguns estudos de animais e, apesar de pouco frequentes, mostram por vezes uma atenção bastante cuidada na análise das suas características

morfológicas: o burro, na primeira folha do álbum, dois bovinos na segunda folha, (onde se inscreve a data do começo da utilização do álbum), lembrando, inevitavelmente, as paisagens de Pillement, uma pequena cabeça de um cão na folha 34, (provavelmente Génova 1795), o porco e o coelho, os cavalos (mulas) com o(s) respectivo(s) cavaleiro(s), um bovino nas folhas com o castelo de Alcobaça (segunda fase) e, por fim, as várias montadas captadas em Arroios (da terceira e última fase).

São sobretudo os desenhos da segunda fase, da viagem pela Estremadura, que nos mostram os desenhos de paisagem mais pura ou em que o protagonismo da figura cede à importância do cenário praticamente desabitado. Aí quando muito são as árvores que ganham o protagonismo e em certos casos Sequeira representa-as conferindo-lhes quase uma personalidade própria, de ser sensível quase humano, como no caso da árvore da folha 40. Outros exemplos são as aguadas representando o espaço da várzea ou do vale de Sintra, ou ainda a (quase) panorâmica da desembocadura do Tejo.<sup>332</sup>

## 5.6. Análise Formal ou estilística

Para uma análise estilística e técnica do álbum de Sequeira será necessário proceder à identificação dos meios ou materiais utilizados, seus efeitos e modos de manipulação, suas intenções conscientes e deliberadas ou hábitos e repetições, ou automatismos. Será igualmente útil a verificação do nível de adequação na relação das intenções, na abordagem gráfica dos assuntos e da equação na relação dos meios gráficos com o suporte. Outros dados a considerar são as velocidades gráficas relativas, as escalas adoptadas, o preenchimento da página, o nível de detalhe descritivo, os factores de luz/sombra e o índice de caracterização das superfícies ou das texturas graficamente aplicadas. Será igualmente útil a consideração e o estudo analítico dos modos em que se produzem apontamentos sintéticos ou esquemas mnemónicos, estruturas lineares definidoras de formas ou os seus contornos.

Estilisticamente será igualmente útil a comparação dos desenhos do álbum de Sequeira com outros de artistas seus contemporâneos. Podemos recorrer a álbuns existentes de

---

<sup>332</sup> Cfr. MACEDO, Diogo de, *Domingos Sequeira paisagista* (Notas de Arte) in Revista Ocidente, vol. XXIX, n.º 100, Lisboa 1946, (PAP 485 – 0 - V. 29, n. 97-n. 100 Maio-Agosto 1946 e LIMA, Henrique Campos Ferreira, *Uma Vista panorâmica de Lisboa da autoria do pintor Domingos António Sequeira*, Tip. Da Câmara Municipal, Lisboa 1942, sobre a paisagem em Sequeira.

Vieira Portuense e José Teixeira Barreto<sup>333</sup> (1763 – 1810), ambos a estudar em Itália na altura de Sequeira. Os do primeiro encontram-se hoje à guarda do Museu de Arte Antiga em Lisboa. Os do segundo foram referenciados por Pedro Vitorino, que lhes dedica um pequeno artigo,<sup>334</sup> e mais recentemente por Florido Vasconcelos,<sup>335</sup> que nos dá um panorama do gosto vigente em Roma e que não deixaria os jovens estudantes estrangeiros decerto indiferentes. Referimo-nos ao neo-classicismo promovido pelas ideias de Winkelmann e Mengs e que marcavam o novo estilo rebelde praticado por pintores como Jacques- Louis David, António Canova, John Flaxman (na altura um dos maiores impulsionadores e divulgadores,<sup>336</sup> desta estética da linha pura e purificada do contorno).

Os desenhos de Sequeira no seu álbum não reflectem uma atribuição de excessivo valor a um culto “grego” (se assim o quisermos definir a partir dos estetas alemães) da pureza do contorno linear a partir das estátuas. São raras as cópias de escultura ou estatuária antiga e seria esta com a cerâmica grega, o ponto alto para a educação do artista neo-clássico. Em Sequeira a atenção parece dirigir-se antes para a pintura, sobretudo barroca e classicista, da qual faz apontamentos de composição ou de alguns pormenores específicos. Há também apontamentos a vários tempos a partir do natural, da figura humana ou de animais, mas o interesse do artista é sobretudo o movimento ou o momento que aí se lhe proporciona e que está verdadeiramente em causa. Por fim, e sobretudo da sua primeira fase, que corresponde à sua estadia italiana, Sequeira faz apontamentos de edifícios ou estruturas arquitectónicas isoladas ou inseridas no seu ambiente paisagístico natural.

---

<sup>333</sup> Ex-monge beneditino, fez parte dos que como Sequeira partiram para Roma como bolseiros nos anos 90. Pintor nascido no Porto, é nomeado assistente de Sequeira em 1803, como professor da aula pública de debuxo e desenho incorporada na Academia Real da Marinha e Comércio. Manteve-se sempre muito ligado ao seu antigo mosteiro de Tibães, ao qual legou, em 1810, ano em que faleceu, obras que formariam o espólio de uma futura colecção.

<sup>334</sup> Cfr. VITORINO, Pedro, *Álbuns de Artistas* in Separata da «Revista de Guimarães» fasc. 1-2 de 1943 Guimarães, referindo-se especificamente a este tipo de álbuns e artistas seus utilizadores como João Glama Ströberle (1708 – 1792), João Baptista Ribeiro (1790 – 1868) Francisco José Resende (1825 – 1893) e António Soares dos Reis (1847 – 1889)

<sup>335</sup> VASCONCELOS, Florido, *Notícia de três álbuns de desenhos setecentistas*, Separata de “Cale” – Revista da Faculdade de Letras do Porto – Vol. I, Porto, 1968 e *Os pintores Teixeira Barreto*; Edições Afrontamento, CMP; 2002, Porto; pp. 26-35

<sup>336</sup> Sobretudo a partir das suas estampas e gravuras abertas por Thomas Piroli (1752-1824) que circularam pelos ateliers e Academias dos principais centros da Europa e das quais se fizeram inúmeras edições. Cfr. PY Y MARGALL, Joaquín, *Flaxman: La difusión del modelo clásico: Homero, Esquilo, Hesíodo, Dante*, Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1995

O confronto do desenho de Sequeira com o de Vieira Portuense, seu rival mais próximo, ou Teixeira Barreto do qual nos chegou também um álbum à guarda da Faculdade das Belas Artes do Porto e outro no Museu Soares dos Reis, é inevitável, sobretudo no que respeita aos seus tempos de Itália e aos seus álbuns. Sequeira mostra-se mais versátil nos diferentes modos de aplicar o desenho a diferentes situações. É também mais sensível aos aspectos lumínicos. Essa sensibilidade aos efeitos da luz e da sombra, possivelmente ainda ligada a um certo gosto barroco do desenho, adequa-se curiosamente a uma sensibilidade romântica que o artista já intui, afastando-o de modos de representação mais rígidos propostos por Winkelmann e Mengs, como já anteriormente referido, de uma linha pura e neo-clássica que tem talvez em John Flaxman e nas suas ilustrações, um dos seus expoentes máximos.

“Salvo no objectivismo do retrato – e neste mesmo as projecções tomavam uma ordem de inversão na rebusca dos efeitos –, ele partia da sombra para a luz, isto é da profundidade, para a exterior, ao contrário da maioria dos seus contemporâneos, que pelas projecções da luz encontravam o mistério das sombras. Nesta sondagem inicial dum apoio interior para as aparências variáveis da superfície, ele encontrava e provocava os contrastes mais intensos, aproximando-se do génio de Rembrandt.

Sequeira não via em profundidade, mas sim partia da profundidade onde congeminava a obra a criar, ainda que obstinado pelo aliciamento dos esplendores da luz, que marcavam a apoteose da direcção dos seus sonhos ou concepções. Essa obra surgia do âmago dos temas, da raiz da ideia, para, ao chegar ao virtuosismo do desenho, em vez de sublimar a cor acessória, se glorificar em luz de orquestrais efeitos, quedando a inspiração na sua força sugestiva de explosão e avultando como resultado dum sentimento muito íntimo que, no decurso de muitos e acidentados anos de labor, guardara fidelidade ao génio original, mas então numa intensidade deveras espantosa.” (Diogo de Macedo, 1956, pp.17, 18)

Os historiadores José Augusto França e Jeannine Baticle<sup>337</sup> sugerem a aproximação de Sequeira com o seu quase contemporâneo Pierre-Paul Prud'hon (1758 – 1823). Neo-clássico (ainda que pouco ortodoxo), Prud'hon privilegia, na sua pintura e no seu desenho, os efeitos modeladores e cenográficos da luz.

Sequeira é um pintor da luz como o definem mais do que uma vez e a vários propósitos muitos dos que o estudaram, comparando-o, por exemplo, com Goya<sup>338</sup> ou com Turner.<sup>339</sup> Não é, no entanto, menos verdade o facto de Sequeira considerar fundamental o treino e a importância do elemento da linha no desenho, tanto como fundamento estruturante, como na definição do contorno e da forma. Veja-se, por exemplo, o

---

<sup>337</sup> BATICLE, Jeannine, «Quelques réflexions sur Sequeira et le pré-romantisme», *Le XIX Siècle au Portugal, Histoire – Société, Culture – Art* (Actas do Colóquio), Paris, 1988

<sup>338</sup> SANTOS, Reynaldo dos, Sequeira e Goya in Conferências de Arte, 3.ª parte, Bertrand, Lisboa, 1943

<sup>339</sup> PORFÍRIO, José Luís, 1997, Catálogo, p.244

programa proposto para a aula de desenho no Porto, transcrito em cópia por João Baptista Ribeiro (Beaumont; 1972 – 75, p. 11).<sup>340</sup>

- 1.º - Escolher estampas de Pedro Testa e de Luís Sabatelli e outras em que a expressão das figuras seja excelente, e por elas copiar figuras e grupos e decorá-los de modo que na ausência das estampas se desenhem como se as estampas fossem presentes, com a condição, porém, de serem contornos decisivos, marcando todas as formas sem confusão nem emenda
- 2.º - Estudar ao menos por estampas a organização dos ossos do corpo humano decorando-os em todas as suas facetas e nos diversos movimentos do corpo, tendo sempre em vista o contraste das linhas, que dão vida mas sem caricatura.
- 3.º - Esboçar pelo natural, meias figuras e inteiras, achando-lhes o contrapeso do claro-escuro, reflexos que se ligam entre si, ficando contrapesado.
- 4.º - Fazer Maquias dos temas projectados, achando a sua localidade de terreno, de luzes e sombras.
- 5.º - Achar o movimento das figuras que se conformam com a dita localidade.
- 6.º - Achar as cores para a dita localidade e variá-las debaixo dos princípios já estabelecidos, concebendo acidentes análogos ao tema e à óptica.
- 7.º - Formar a planta e levantar a perspectiva do quadro.
- 8.º - Resolver o tema em superfícies quadrangulares, triangulares, elípticas, ortogonais etc., sempre obrigados os pontos de vista e de distância e do foco de luz que deve receber a cena, etc., etc.”

A presença dos estudos (sobretudo cabeças de personagens) desenhadas a partir de gravuras de Dürer, não deixa de causar alguma perplexidade. Se bem que uma figura de vulto ao nível da arte ocidental já desde bem cedo (como vimos anteriormente Dürer alcança uma enorme fama internacional ainda em vida e a sua influencia e, apesar de alemão, leia-se gótico ou bárbaro, não se limitou à área setentrional da Europa, tendo mesmo exercido influência na Península Ibérica, nomeadamente em Portugal). Que importância tem Dürer, seja a sua obra plástica, seja a dos seus tratados, para um pintor dos finais de setecentos como Sequeira?

A estranheza leva-nos a redobrar a atenção e procurar outras pistas e relações possíveis. A paisagem? Os animais? A descrição pormenorizada de objectos? Uma atitude perante um ideal do Belo? Talvez estes desenhos encontrem uma nova possibilidade de leitura se as cotejarmos com desenhos ou gravuras de Dürer por nós conhecidas. E seriam estas do conhecimento de Sequeira? Conhecimento directo? No caso das folhas com os estudos das cabeças a partir das séries gravadas de Dürer, não há margem para questionar. Perguntamo-nos é como quando e onde é que Sequeira teve acesso a estas obras ou a outras do mestre. Em Roma como parte de uma prática de exercícios integrados num programa? Sabemos que uma importante colecção de gravuras originais

---

<sup>340</sup> Beaumont, 1972 – 75, p.11

de Dürer terá ido com a corte de D. João VI para o Brasil.<sup>341</sup> Terá Sequeira, como primeiro pintor da corte, tido acesso a esta colecção antes de 1807?

### 5.7. Uma fonte documental histórico/biográfica

Estaremos mais próximos de um autor, em presença de um álbum de desenhos pessoal? Se considerarmos apenas a obra, há aspectos que não poderemos reconstruir se não fizermos o cruzamento com outros documentos. A obra final esconde os processos: obra, correspondência, documentos, registos oficiais, tornam-se assim elementos importantes para uma melhor compreensão das condições para a sua realização. Impõe-se uma análise com um foco numa abordagem imanente, a partir do que o autor verdadeiramente nos deixou enquanto documentos lavrados a partir do seu próprio punho. O que é que está mais próximo de Sequeira do que os seus desenhos e os seus escritos de índole mais íntima, pessoal e descomprometida?

1790 e 1810, são as datas que marcam o início e o fim da utilização do álbum de Sequeira, utilização marcada por intermitências e possíveis esquecimentos e/ou abandonos. Em quase 70 anos de vida, a totalidade deste documento diz respeito a pelo menos um período de tempo correspondendo a 20 anos de actividade, repartidos por 7 em Itália e entre 2 a 5 em Portugal com as respectivas intermitências e abandonos mais prolongados.<sup>342</sup> Teríamos de considerar e detectar o primeiro desenho, mais fácil pela própria indicação do artista, e o último, que será apenas uma dedução aproximativa. Em seguida, tentar uma distribuição, também ela apenas aproximada, dos tempos de utilização, em períodos e em intensidade ou tempos de utilização, em cada um desses intervalos. Poderíamos, ainda que não chegando ao extremo de ter uma noção exacta do tempo de execução de cada um dos desenhos, tentar pelo menos uma caracterização do tempo que leva um determinado desenho a ser feito. Um desenho detalhado, um *croqui* ou um breve apontamento. O caderno ou álbum de Sequeira revela de facto essa variedade de velocidades e de atenção, intenção e disposição, inseparável da função do desenho em causa e/ou das circunstâncias em que foi produzido.

---

<sup>341</sup> BATORÉO, Manuel Luís Violante, *Moda, Modelo, Molde: A gravura na pintura portuguesa do renascimento (c. 1500 – 1540)*, Tese de Doutoramento História de Arte, FLUL, 2004

<sup>342</sup> (Beaumont; 1972 – 75), Maria Trindade Mexia Alves; 1977, Alexandra Reis Gomes, Maria de Lurdes Riobom, 1998 [t. mestrado])

As pistas que nos são fornecidas pelas entradas escritas, pela mão do próprio Sequeira, no álbum são relativamente escassas e pontuais: data do começo do álbum, algumas indicações sobre o motivo ou o autor que Sequeira copia, indicação sobre a identificação de objectos desenhados, por vezes com as medidas marcadas em palmos, indicações sobre sítios ou locais onde os apontamentos são tomados, apontamentos de circunstância como o poema e a série de nomes e moradas na última página. De resto temos de nos contentar com a identificação dos assuntos dos próprios desenhos e tentar inseri-los dentro de um contexto espaço-temporal cotado com a própria vida ou biografia do artista. Este cotejo pode ser feito através do cruzamento com a correspondência trocada do próprio artista com familiares ou relações próximas, com correspondência que de algum modo o referencie. Outros cruzamentos necessários e possíveis são com as preocupações momentâneas ou pontuais de Sequeira e com a sua própria obra, desenhada, pintada ou gravada, que poderá ter uma relação mais próxima ou distante com os desenhos do álbum. O exemplo mais flagrante será o dos croquis ou apontamentos que este faz para a gravura da *Sopa de Arroios*.

Para uma compreensão mais aprofundada do álbum de António Domingos Sequeira remetemos para a sua análise descritiva em anexo a esta dissertação.

## CONCLUSÃO

O caderno de artista ou “diário gráfico” tem, como vimos no início deste trabalho, os seus antecedentes mais distantes nas pequenas tábuas enceradas, também conhecidas como *dípticos* ou *pugilares*, usados na Antiguidade. Destes sobrevêm alguns achados arqueológicos e representações iconográficas que as mostram em uso, como nas famosas pinturas murais de Pompeia já anteriormente referidas. Estas tabuinhas, na sua forma de ligar pelo centro duas ou mais lâminas, estarão na origem do códice ou do livro, primeiro com fólhos em pergaminho e mais tarde de papel. A sua utilidade residia sobretudo na sua pequena escala e portabilidade e no facto da inscrição poder ser constantemente refeita na cera que permitia o apagamento da inscrição anterior. As pequenas tábuas enceradas, cuja utilização se estendeu bem para dentro da Idade Média, não se destinavam a uma escrita ou registo definitivo nem extenso mas antes como apoio ou extensão da memória através de pequenas anotações ou apontamentos abreviados que podiam ser continuamente feitos e refeitos na cera. Os *dípticos* ou pequenas tábuas enceradas estão assim, e também pelas características da sua utilização, intimamente ligadas a uma tradição oral ou de registo de apoio à palavra e à memorização. Os apontamentos breves e efémeros de cálculos, de registos de acontecimentos e de pequenos lembretes aproximam estas tabuinhas das nossas actuais agendas diárias que comodamente transportamos connosco. É de salientar o carácter pessoal ou individual que a própria forma ou morfologia destes pequenos objectos de registo já indiciam, privilegiando uma escrita íntima de introspecção ou para consumo próprio sobre uma informação orientada para uma leitura feita por terceiros. Tal como os actuais “diários gráficos” as tabuinhas revestem-se de uma dimensão intimista ou de objecto de utilização pessoal, privilegiando a auto-reflexão ou o diálogo interior.

Na Idade Média o livro caracteriza-se como um objecto que, tanto no que respeita ao seu consumo como à sua produção, se caracteriza por envolver o colectivo que começa por ser a comunidade monástica. É esta que praticamente detém a exclusividade do usufruto na transmissão do conhecimento pelo livro, sendo também no seu seio que

funciona o *scriptorium* e toda uma complexa organização que se encarrega da sua produção e difusão.

Gradualmente, e com o aumento da procura do livro, com a emergência da Universidade, o monge copista vê o seu trabalho ser liberto pela constituição de oficinas de produção laica. O trabalho da cópia e da iluminura tende para a especialização. È sobretudo nestas oficinas que surgem as colecções de imagens para a cópia, os primeiros álbuns ou livros de modelos e de padrões. Estes álbuns garantem não apenas a generalização uniformização e universalização das imagens através de tipos estabelecidos, circulando entre oficinas, artesãos e agentes do ofício, mas servem também como importante material didáctico e de preparação do jovem aprendiz que neles tem a sua fonte de aprendizagem pela cópia. O livro de padrões é um elemento imprescindível no funcionamento da oficina, cumprindo funções que vão desde as que se relacionam com o ensino e a aprendizagem, às de apresentação de modelos para encomenda de trabalhos, passando pela cópia propriamente dita e a transferência de modelos tanto para o livro a iluminar como para trabalhos de escultura, vitral ou tapeçaria.

Uma importante mudança verifica-se com o aparecimento do papel como suporte e que irá substituir gradualmente o valioso e colectivo livro de modelos de pergaminho. Com uma maior generalização do suporte para o desenho, desenha-se mais e de forma cada vez mais individualizada. O livro de padrões colectivo dá lugar ao caderno individual do desenhador. Esta transformação coincide com a gradual reivindicação do artesão a uma melhoria do seu estatuto social de elevação da sua actividade considerada mecânica a uma arte liberal a que o desenho, através do estudo da perspectiva, da geometria e da anatomia, não está alheio. São estas as reivindicações de Leonardo da Vinci figura paradigmática do Renascimento a que recorreremos em apoio desta ideia.

A esta autonomia profissional do artista não é alheia a autonomização do desenho enquanto linguagem e expressão em relação a outras actividades artísticas de que normalmente dependia ou era subsidiária.

O álbum ou caderno de artista, o pequeno livrinho tão aconselhado por Leonardo ao estudante, inscreve-se, assim, como um objecto familiar a uma tradição que radica no tipo de suportes que evoluíram desde os finais do Renascimento, dos álbuns de modelos para estudo nas oficinas para os cadernos de apontamentos de artistas como o próprio Leonardo que os transforma em verdadeiros campos de experimentação ou pequenos estúdios portáteis e que virão a tornar-se a parte mais volumosa da sua obra ou do seu

legado. É a partir dos códices de Leonardo que se fará a compilação que dará o seu famoso Tratado de Pintura de tão larga e importante difusão.

Dürer é outro dos casos por nós considerados paradigmáticos. O aparecimento do álbum de artista coincide, como vimos, com a sua afirmação de autonomia profissional e a elevação do seu estatuto enquanto profissional liberto ou liberal. O desenho é uma das principais ferramentas do artista cortesão, é a sua linguagem primeira ou imediata, o seu idioma natural. No caso de Dürer quisemos salientar a importância que a viagem tem tanto para a sua formação quanto para o seu desenvolvimento enquanto personalidade artística. Dürer poderá ser considerado o artista que funda o que mais tarde ficará conhecido como o *Grand Tour* ou a viagem institucionalizada às fontes clássicas, sobretudo italianas. Mas é dele que temos também os primeiros desenhos e aguarelas de paisagem pura, feitas precisamente nestas deambulações e viagens para além dos Alpes que tanto atraíram o artista durante toda a sua vida. O pequeno livrinho que resulta da sua viagem aos Países Baixos a que nos referimos mais detalhadamente, é o “diário gráfico” da viagem, não às origens da arte clássica mas às suas próprias origens nórdicas e góticas, numa última fase de reflexão artística e da própria vida do artista. É aí que Dürer regista retratos de amigos e conhecidos mas também trajes típicos e regionais e sobretudo edifícios e locais.

O álbum ou caderno que constantemente acompanha o artista é o veículo privilegiado dessa linguagem e desse modo de expressão próprio que é o seu desenho. O artista liberal e moderno circula com liberdade e com ele circula o caderno que o acompanha. O suporte que regista os apontamentos gráficos quotidianos requer as características de um objecto prático portátil e de utilização íntima e permanente. Útil nas suas várias fases ou estádios de desenvolvimento ou maturidade, desde os primeiros passos de aprendizagem o caderno é o suporte para o exercício e para a acumulação de um repertório gráfico que constituirá o seu corpo de trabalho ou vocabulário base. O jovem aprendiz registará aí os seus esboços a partir dos modelos e exemplos culturalmente e universalmente aceites como modelos paradigmáticos. Durante séculos imperou o cânone clássico da escultura greco-romana e as realizações dos mestres do Renascimento difundidos pela gravura que incentivavam igualmente à viagem, sobretudo a Roma, lugar de peregrinação ideal do jovem aprendiz. Estabelecido um corpo de trabalho a partir da cópia dos mestres e adquirida a fluência necessária, o

jovem artista passará á sua fase de maturidade e o caderno reflectirá o exercício continuado e pessoal, o ensaio e a busca de soluções próprias.

Foi esta uma das principais funções que presidiram a essa viagem iniciática que ficou instituída sob o conceito de *Grand Tour*, o do contacto com a cultura clássica europeia cumprido pela passagem pelas suas mais significativas capitais, monumentos e atracções pelo jovem aristocrata. O recurso ao caderno de viagem para o apontamento de impressões diárias escritas e desenhadas faz parte integrante desta tradição. Mesmo não sendo artista, o jovem aristocrata deverá, por isso, também aprender a desenhar. Muitos aristocratas do *Grand Tour* recorrem à contratação de artistas que aproveitam a oportunidade para assim poderem realizar uma viagem tão importante para a sua própria formação. O caderno ou álbum acompanha o artista viajante tornando-se assim no campo ideal para o registo rápido não apenas de paisagem, de monumentos importantes mas também de outras impressões de viagem, primeiras ideias, o ensaio, a experimentação e para o próprio e puro exercício do desenho quotidiano, adquirindo assim características de “diário gráfico”. A sua mobilidade corresponde a uma mobilidade mental, visual, de aventura do quotidiano e da viagem, metáforas para o processo artístico que antecede a obra acabada.

É no contexto da viagem a Itália que recorreremos ao exemplo próximo do álbum de Domingos António Sequeira que considerámos mais atentamente. Prestando-se como exemplo típico de um caderno de artista, condensa as características fundamentais apontadas ao longo do nosso estudo. Este álbum revela-nos várias fases de desenvolvimento do artista, decorrentes de uma utilização mantida ao longo de largos anos de actividade que vão desde os seus tempos de aprendizagem como bolseiro do Estado, em Itália, aos estudos e apontamentos desenhados de projectos de um artista já plenamente amadurecido.

Na primeira parte do álbum, que Sequeira terá muito provavelmente adquirido em Itália, somos confrontados com registos que apesar de transmitirem o entusiasmo do jovem estudante imerso no ambiente da grande Itália, pátria das artes, não deixam de revelar ainda alguma rigidez escolar que se sente menos intensa quando o artista se dedica a alguns apontamentos de paisagem. Sequeira faz apontamentos a partir de obras de arte registando ora esquemas compositivos da sua totalidade ora pequenos fragmentos ou detalhes individualizados. São sobretudo apontamentos de estudante mas de um

estudante que está consciente de ser possuidor de facilidade e de talento gráficos. O segundo período do álbum mostra-nos um Sequeira já completamente amadurecido graficamente. Os desenhos que faz são desenhos de viagem e de circunstância: um castelo, paisagens, apontamentos de objectos arqueológicos como túmulos famosos, alfaias de culto religioso, uma pintura antiga, etc. O terceiro período do álbum de desenhos de Sequeira distingue-se pelo do seu carácter algo obsessivo de experimentação com a figura humana que regista ao vivo. São ensaios para o que virá mais tarde a ser uma das suas mais conhecidas gravuras, a *Sopa de Arroios*. Qualquer uma destas três fases do álbum, ainda que por vezes interrompidas por desenhos e apontamentos que não coincidem cronologicamente na sua sequência natural, dão-nos aspectos da biografia do artista sendo testemunho de locais por onde ele passou e que marcam um determinado período que pode ser confrontado com outro tipo de documentação relativa à sua vida como correspondência ou mesmo obras por ele realizadas. O álbum de desenhos de Sequeira estabelece uma ponte entre o passado, à luz dos exemplos paradigmáticos de Leonardo da Vinci e de Albrecht Dürer e o futuro, estabelecendo-se como documento de referência biográfica e pessoal ou íntima, por um lado, mas também universal no exemplo que estabelece para a utilização ou manutenção contemporânea e actualizada deste tipo de objecto.

A utilização do caderno de artista ou “diário gráfico” mantém-se válida nos dias de hoje. Prova disso é a sua difusão e popularidade entre artistas, arquitectos e estudantes de Belas-Artes. Para além das simples folhas de papel ou outro tipo de suportes gráficos para o desenho o “diário gráfico” mantém a sua especificidade. A sua manutenção continua a ser encorajada no ensino a vários níveis, secundário ou superior como suporte para a realização do desenho para além do exercício puramente escolar. O diário gráfico que deve acompanhar o seu utilizador num regime quase de omnipresença, compromete-o para a prática continuada e quotidiana do desenho. Esta prática que se pretende natural ou a menos forçada possível, pressupõe uma mente gráfica ou visualmente disponível e atenta. Receptáculo de ideias e de apontamentos gráficos de circunstância, o “diário gráfico” torna-se o suporte ideal para a manutenção de uma fluência gráfica que pressupõe um olhar artístico e gráfico específico e pessoal. A sua utilização continuada acabará por reflectir esse pensamento gráfico em processo, formação ou evolução, adquirindo não apenas um carácter biográfico mas revelador dos processos artísticos ou criativos. É por esta razão que é tão utilizado por jovens

estudantes quanto por artistas formados ou consagrados que dele se servem como suporte ideal para o apontamento das suas reflexões gráficas.

A quarta e última parte deste trabalho tem a forma de um “diário gráfico”. Esta parte é constituída pela recolha de desenhos e apontamentos de diferentes diários gráficos mantidos no decorrer desta investigação e juntos num novo diário gráfico que assim resume os seus momentos gráficos mais significativos. O conjunto dará uma imagem conjunta de momentos de reflexão gráfica mais próxima ou mais distanciada dos assuntos e dos problemas tratados na parte escrita deste trabalho. A apresentação deste diário gráfico a partir de diários que acompanharam a reflexão teórica fecha deste modo um círculo que remete directamente para a tradição na utilização deste tipo de suportes. O álbum, caderno de artista ou “diário gráfico”, independentemente das diferenças encontradas ou das denominações que para ele queiramos adoptar, mantém-se um suporte actual para artistas, arquitectos, estudantes de Belas-Artes que considerem a prática do desenho uma actividade que se presta como ferramenta essencial à sua actividade e à sua reflexão mas também um modo de expressão natural e sobretudo uma actividade geradora de prazer estético.

# BIBLIOGRAFIA

## Parte I

AA.VV; BAMBACH, Carmen ed.; *Leonardo da Vinci Master Draftsman*, © 2003, The Metropolitan Museum of Art; Yale University Press.

AA.VV; Dessins et Texte dans les manuscrits de Léonard de Vinci de Pietro C. MARANI, (pp. 27 – 39); Catálogo do Musée du Louvre “Léonard de Vinci”© Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2003, Expo Comissariado e catálogo estabelecidos sob direcção de Françoise VIATTE e Varena FORCIONE

AAVV; A Iluminura em Portugal, Identidade e Influências, MIRANDA, M<sup>a</sup> Adelaide; NASCIMENTO, Aires Augusto; PEIXEIRO, Horácio; M. C., B. N. L.; Lisboa, 1999

ALBERTI, Leon Battista; *On painting and on sculpture (De Pictura and De Statua)*, Ed. Cecil GRAYSON; © 1972 by Phaidon Press Limited London

ALBERTI, Leon Battista; *De Pictura*, Éditions Allia, Paris, 2007

AMES-LEWIS, Francis; *Drawing in the Italian Renaissance Workshop*; Victoria and Albert Museum, 1983

AMES-LEWIS, Francis; *Drawing in Early Renaissance Italy*, Yale University Press, New Haven and London, 2000 (2<sup>a</sup> Edição, revista)

AMES-LEWIS, Francis; *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artists*; © by Francis Ames-Lewis

ARGAN, G.C.; *Histoire générale de la peinture*, vol 3 Renaissance, Flammarion, 1968, Paris (sobretudo a introdução e pp.12,13 – desenho, 14 – treino, ensino, academias)

BAXANDALL, Michael; *Giotto and the Orators*, © Oxford University Press, 1971

BERMINGHAM, Ann; *Learning to Draw: Studies in the Cultural History of a Polite and Useful Art* (Paul Mellon Centre for Studies); Yale University Press, 2000

CAETANO, Joaquim Oliveira e SOROMENHO, Miguel; *A Ciência do Desenho, A ilustração na Coleção de Códices da Biblioteca Nacional*; Biblioteca Nacional, Lisboa, 2001

CARRUTHERS, Mary; *The Book of Memory – A Study of Memory in Medieval Culture*; Cambridge University Press, N.Y.; 1990

CASTIGLIONE, Baldesar; *O Livro do Cortesão*, Campo das Letras, Lisboa, 2008

CENNINI, Cennino; “*Libro del Arte*” © Neri Pozza Editore, Vicenza, 1982; © Ediciones Alkal, S.A., 1988, Madrid, 2000

CHASTEL, André; *Léonard de Vinci – Traité de la Peinture*; Editions Berger-Levrault; Paris, 1987

CLARK, Kenneth; *Leonardo da Vinci, an Account of his development as an artist*, Penguin Books, London, 1958; (1ª Ed. Cambridge University Press, 1939)

CLARK, Kenneth; *Leonardo da Vinci Drawings at Windsor Castle*, 3vols; Phaidon, London, 1968 (1ª edição:1935)

CORBEAU, André; *Les Manuscrits d Leonardo da Vinci, examen critique et historique de leurs éléments*, Caen 1968

DE BEATIS, Antonio; *The Travel Journal of Through Germany, Switzerland, the Low Countries, France and Italy, 1517-18*; Hakluyt Society, 1999 (em alternative a A. de BEATIS, *Relazione del Viaggio d’A. de Beatis, segretario del Cardinal Luigi d’Aragona (1517 – 1518)*, ed. Pastor, Freiburg, 1905 e A. CHASTEL, *Le cardinal d’Aragon*, 1986 ref. in A. CHASTEL, 1987, p.46, nota43)

DEGENHART, Bernhard e Schmitt, Annegrit; *Corpus der Italienischen Zeichnungen, 1300 – 1450*; Gebr. Mann Verlag, Berlin 1968

DERRIDA, Jacques; La Pharmacie de Platon in *La dissémination*, Éditions du Seuil, Paris, 1972

D’HAENANS, Albert La Tablette de cire, Interface Graphique et Support de Révélation in Estudos de Arte e História, Homenagem a Artur Nobre de Gusmão; AA.VV.©Vega, 1ª Edição 1995

FEBVRE, Lucien; MARTIN, Henri-Jean; *O aparecimento do livro*; Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2000

FOUCAULT, Michel, 1983 – “*L’Écriture de soi*”, in *Corps Écrit*, nº5 – «L’autoportrait», Fevereiro. 1983, pp. 3-23 consultado em “O que é um Autor”

GOMBRICH, E. H.; “*Art and Illusion*”, Phaidon Press, London, 1968

GOMBRICH, E. H.; *On Renaissance IV “New Light on Old Masters”*, Phaidon Press, London, 1986

GOMBRICH, E. H.; *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance*, Phaidon Press, London, 1971

HUTTER, Heribert; *Die Handzeichnung. Entwicklung, Technik, Material*. Wien und München (Schroll-Verlag) – Ed. ut.; *Le dessin, Ses Techniques, Son Évolution*; Ed. Hachette, 1966

- KEMP, Martin; *Leonardo da Vinci – The Marvellous Works of Nature and Men*, Oxford University Press, 2006
- KEMP, Martin; “*Leonardo da Vinci – Experience, Experiment and Design*”; V&A Publications, 2006
- KEMP, Martin; *Leonardo*;© 2004 (ed.ut., Editorial Presença, Lisboa, 2005, pp.17,18 )
- KEMP, Martin; *Leonardo on painting – an anthology of writings by Leonardo da Vinci with a selection of documents relating to his career as an artist*; traducer: WALKER, Margaret; Yale University Press, New Haven, 1989
- KOSCHATZKY, Walter; *Die Kunst der Zeichnung*;
- KRIS, Ernst e KURZ, Otto; *Legend, Myth, and Magic in the Image of Artist*, Yale University, 1979, (Ed. ut.: *Lenda Mito e Magia na Imagem do Artista*; Ed. Presença, Lisboa, 1988)
- MARANI, Pietro e VILLATA, Edoardo; *Leonardo da Vinci the complete paintings*; Harry N. Abrams, Inc Publishers tradução de Leonardo - una carriera di pittore; ©.1999 Federico Motta editore S.p.A Milan
- McCURDY, Edward; *The Mind of Leonardo da Vinci*; Dodd Mead & Company Inc. 1928, N.Y.(Ed. Ut. Dover Publications Inc. , 2005, N.Y.)
- MCMAHON, Phillip A.; *Treatise on Painting [Codex Urbinas Latinus 1270]* by Leonardo da Vinci (tradução e notas de A. Phillip McMahon com uma introdução de Ludwig H. HEYDENREICH); Princeton University Press, 1956, Princeton New Jersey (2 Vol. – 1º Tradução e notas; 2º Facsimile)
- Mc MURTRIE, Douglas C; *O livro: Impressão e fabrico*; Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1982 (2ª Edição)
- MIRANDA, Maria Adelaide; SILVA, José Custódio Vieira da; *História da Arte Portuguesa: época medieval*; Universidade Aberta; Lisboa 2004
- NASCIMENTO, Aires Augusto; *O scriptorium medieval, instituição matriz do livro ocidental*, Biblioteca Nacional, Lisboa, 1999 (Separata de "A Iluminura em Portugal: identidade e influências", 1999)
- PEDRETTI, Carlo; *Comentários em The Literary Works of Leonardo da Vinci*. Compiled and edited from the original manuscripts by Jean Paul Richter; 2 Vols; Oxford Phaidon, 1977
- PÉLADAN, Josiphin; *Les Manuscrits de Léonard de Vinci, Les 14 Manuscrits de L’Institut de France, extraits et description*; E. Sanzot et Cie Editeurs, Paris, 1910
- PLINE (l’Ancien), *Histoire Naturelle XXXV, la peinture*, Les Belles Lettres, Paris, 1997

- POPHAM, A. E. ;The Drawings of Leonardo da Vinci; Jonhatan Cape, 1946; Pimlico Edition, 1994 (with an introduction by Martin KEMP © 1994)
- RUDEL, Jean; *Technique du Dessin*, P. U. F.; Paris 1979
- SCHELLER, Robert; *Exemplum, Model-Book drawings and the practice of transmission in the Middle Ages (ca. 900 – ca. 1740)*; © Amsterdam University Press, Amsterdam, 1995
- SCHLOSSER, Julius von; *El arte de la Edad Media*; Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1981
- VASARI, Giorgio; *Le Vite dei più Eccellenti Pittore Scultore e Architetti*; Grandi Tascabili Economici Newton; oitava edição: Dezembro 2005; © 1991 Newton Compton Editori s.r.l.; Roma;
- VECCE, Carlo; *Leonardo*; © 1998 Salerno Editrice S.r.l., Roma; Ed. Ut. Editorial Verbo, Lisboa 2005
- VILLATA, E.; *I documenti e le testimonianze contemporanee*, Ente Raccolta Vinciana, Milão 1999
- VINCI, Leonardo da; *Trattato della Pittura* (Codex Urbinas Latinus 1270) trad. e notas, McMAHON, Philip, introdução HEYDENREICH, Ludwig H.; Princeton University Press; 1936
- WITTKOWER, Rudolf & Margot; *Les enfants de Saturne – Psychologie et comportement des artistes de l'Antiquité à la Révolution Française*, trad. Daniel ARASSE, Macula, 1985
- ZUBOV, V. P., 1968, Leonardo da Vinci. Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 1968;(Ed. Ut.2000), p.45, Zwijnenberg, 1999, 14)
- ZWIJNENBERG, Robert; *The writings and Drawings of Leonardo da Vinci – Order and Chaos in Early Modern Thought*; Cambridge University Press, 1999

## Parte II

- AAVV, coord. Ferronha, António Luís A; *A Imagem do mundo em transformação: A cartografia antiga*, CNCDP, Ministério da Educação, 1990
- AAVV (DACOS, Nicole ed.); *Fiamminghi a Roma 1508-1606; Atti del Convegno Internazionale, Bruxelles; in Bollettino D'arte (supplemento al n°100 (1997))*, Istituto Poligrafico e Zeca dello Stato, Roma

AAVV, Coord. Francirco Faria Paulino, comissário científico Vitor Serrão; Pintura maneirista em Portugal, arte no tempo de Camões

AAVV (Ed. Lit.) DIAS, Pedro; No tempo das Feitorias: a arte portuguesa na época dos descobrimentos, MNAA, Lisboa, 1992

AAVV; El Mundo de Carlos V: De la España medieval al siglo de oro; Sociedad Estatal para la Conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V; D.L. [Madrid], 2000

AAVV; Nascimento, Aires Augusto coord.; Pedro Nunes e Damião de Góis: dois rostos do humanismo português: actas do colóquio no V centenário do nascimento Pedro Nunes...; Guimarães Editores, Lisboa 2002

AAVV; Os Descobrimentos Portugueses e a Europa do Renascimento; coord Macedo, Jorge Borges de ; Presidência do Conselho de Ministros: Comissariado para a XVII Exposição de Arte, Ciência e Cultura, Lisboa 1983

AAVV; Pintura maneirista em Portugal no tempo de Camões; coord. PAULINO, Francisco Faria; comissário científico: SERRÃO Vítor; C.N.C.D.P. ; Lisboa, 1995

AAVV; Tapeçarias de D. João de Castro

AAVV; Voyager a la Renaissance;. Dir Jean Céard e Jean Claude MARGOLIN,

AAVV; XIXe siècle au Portugal histoire et société et culture; actes du colloque presentation de José Augusto França textes de Accaiuoli et al

AAVV; *No Tempo das Feitorias, a Arte Portuguesa na Época dos Descobrimentos*, MNAA, Lisboa,1992

ALPERS, Svetlana; The art of describing: Dutch art in the seventeenth century; John Murray; London, 1983

ANGRAND, Pierre; Le Comte de Forbin et le Louvre en 1819, La Bibliothèque des Arts, Lausanne-Paris, 1972

BACON, Francis; Ensaio; tradução e prefácio de Álvaro Ribeiro; Guimarães Editores, Lisboa 1972

BAMBACH, Carmen; Drawing and painting in the Italian Renaissance workshop

BARTRUM, Giulia; Albrecht Dürer and his legacy – graphic work of a Renaissance artist; British Museum Press, Londres, 2002

BATAILLON, Marcel; Études sur le Portugal au temps de l’humanisme, prf., José V. de Pina Martins, FCG, Paris, 1972

BATAILLON, Marcel; pref. Martins, José V de Pina, Études sur le Portugal au temps de l’humanisme, FCG (Paris, França), ed; intro. Martins, Jose V. de Pina, FCG Paris CCP, 1974

- BATORÉO, Manuel Luís Violante; *Moda, Modelo, Molde: A gravura na pintura portuguesa do Renascimento (c. 1500 – 1540)*; tese doutoramento História da Arte; Dep. De História, Fac de Letras, Univ. de Lisboa; orientação SERRÃO, Vítor e VANDEVIVRE, Ignace; Lisboa, 2004
- BECHMANN, Roland; *La Pensée Technique au XIII siècle et sa communication*, intro. GOFF, Jacques, Nouvelle édition revue et augmentée, Picard, Paris 1993
- BELLORI, Giovan Pietro; *The lives of the modern Painters, sculptors and Architects*, Cambridge University Press, 2007, New York
- BELLORI, Giovan Pietro; *Vite dei Pittori*, Scultori ed Architetti moderni, Cambridge University Presso Niccoló Capurro, 1821, Pisa
- BLUM, André; *Les origines du papier de l'imprimerie et de la gravure*; Tournelle, Paris, 1935
- BLUNT, Anthony; *Les Dessins de Poussin*, Hazan, 1988, Paris
- BUESCU, Ana Isabel; *Imagens do príncipe: Discurso normativo e representação, 1525 – 49*; Cosmos; Lisboa, 1996
- BURCKHARDT, Jacob; *Renascimento italiano*, trad. Coelho António Borges; Ed. Presença, Lisboa 1983
- CANTERA, Maria José Redondo (coord.), *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*; Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Valladolid, 2004
- CASTIGLIONE, Baldesar; *Book of the Courtier*, ed., Mayhew, Edgar de N.; Doubleday, NY, 1954
- DACOS, Nicole; *Roma quanta fuit - ou l'invention du paysage de ruines*; Musée de la Maison d'Érasme, Bruxelles, 2004 ; Somogy Éditions D'Art, Paris, 2004
- DESWARTE-ROSA, Sylvie; *Ideias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos*, Difel, 1992, Lisboa
- DESWARTE-ROSA, Sylvie; «Rome déchue»; décomposition d'une image de Francisco de HOLANDA; in *separata de Monuments et Mémoires*, 71; PUF, Paris 1990
- DÜRER, Albrecht; *Journal de Voyage dans les Pays Bas*, trad. Goris, J. A., Marlier, Georges, Éditions de la Connaissance, Bruxelles, 1937
- DÜRER, Albrecht; *Schiftlicher Nachlass*; ed. Hans Rupprich; Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin, 1956
- FÉLIBIEN, André ; DÉMORIS, René (Éd.); *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* ; Les Belles Lettres, Paris, 1987

HASKEL, Francis; PENNY, Nicholas; *Taste and the Antique: the lure of classical sculpture, 1500-1900*; Yale University Press, New Haven, 1982

HOLANDA, Francisco de; *Álbum dos desenhos das Antigualhas de Francisco de Holanda*, introdução e notas de Alves, José da Felicidade, Livros Horizonte, Lisboa, 1988

HOLANDA, Francisco de; *Da ciência do desenho*; ed. Alves, José da Felicidade; Livros Horizonte; Lisboa, 1985

HOLANDA, Francisco de; *Do tirar polo natural*, ed. Alves, José da Felicidade, Livros Horizonte, Lisboa, 1984

HOLANDA, Francisco de; *Os desenhos das Antigualhas que vio Francisco d'Ollanda pintor português, 1539-1540*, notas e estudo preliminar de Tormo Elias; Ministério de Asuntos Exteriores, Relaciones Culturales, Madrid, 1940 (Edição fac-simile)

HOLANDA, Francisco de; *Da Pintura Antiga*; Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 1983

HOOYKAAS, R, *The erasmian influence on D. João de Castro*, Imp. Coimbra, Separata da revista da Universidade de Coimbra 27, Coimbra, 1979

HUTCHISON, Jane Campbell; *Albrecht Dürer, a biography*; Princeton University Press; Princeton, New Jersey, 1990

HUTT, Wolfgang; *Albrecht Dürer, 1471 bis 1528: Das gesamte Graphische Werk Handzeichnungen*; Rogner and Bernhard; München, 1971

JAFFÉ, Michael; *Rubens and Italy*, Phaidon Press Limited, Oxford, 1977

\_; *The Devonshire Collection of Northern European Drawings*, Umberto Allemani & C., Turin, London, Venice, 2002

JIRMOUNSKY, Malkiel Myron; *Pintura à sombra dos mosteiros: pintura religiosa nos séculos XV e XVI*; Áttica; Lisboa 1957

KINSEY, William Morgan; *Portugal Illustrated: In a series of letters*; Teuttel & Würtz; London, 1829

KOSCHATZKY, Walter; STROBL, Alice; *Dürer drawings in the Albertina*; Secker & Warburg; London, 1972

LAVALLEE, Pierre; *Les techniques du dessin: leur évolution dans les différentes écoles de l'Europe*; Van Oest, Paris, 1949

LEGRAND, E; *Hérodote: Introduction: Notice préliminaire sur la vie et la personnalité d'Hérodote et sur la présente édition*; Les Belles Lettres, Paris, 1955

LEMAYRIE, Jean; Dessin Histoire d'un Art; co-aut. Monnier, Geneviève ; Rose, Bernice; Éditions d'Art Albert SKIRA, Genève, 1985

LINK, Heinrich Friedrich, Notas de uma viagem a Portugal e através de França e Espanha, BN, Lisboa 2005

LOPES, Paulo; Viajar na Idade Média; Circulo de Leitores e Autor, Lisboa, 2005

MACEDO, Helder; Camões e a viagem iniciática; Morais, Lisboa, 1980

MANDEVILLE, John, Sir; Mandeville's Travels: Texts and Translations; Letts, Malcolm trad; Hakluyt Society, London; 1953

MARKL, Dagoberto L.; Da possível viagem a Itália de Vasco Fernandes o Grão Vasco da fama; Museu de Grão Vasco, Viseu 1994

MARTINS, F. A. Oliveira ; A Academia Portuguesa de Belas-Artes em Roma ; in separata do Vol. XVIII de Ocidente, 1942 (reler para a Parte III relativa a Sequeira em Roma)

MONTAIGNE, Michel de; Journal de voyage en Italie par la Suisse et l'Allemagne, intro e notas de Pilon, d'Edmont; Les Œuvres Représentatives, Paris, 1932

PANOFSKY, Erwin; Life and art of Albrecht Dürer; University Press, Princeton, 1971

PEVSNER, Nikolaus; Academies of art past and present; Cambridge University Press; 1940

PILES, Roger de; Cours de peinture par principes; Slatkine Reprints, Genève, 1969

PINTO, Américo Cortez; Da famosa arte da imprimissão, Ulisseia, Lisboa, 1948

POLO, Marco; Le Livre de Marco Polo ou le Devisement du Monde, Albin Michel, Paris, 1955

RAND, Richard; *Claude Lorrain – The Painter as Draftsman, Drawings from the British Museum*, Yale University Press, New Haven and London, 2006

RIBEIRO, Mário de Sampayo; Processo e história de uma atoarda – Retrato de Damião de Goes por Alberto Dürer; Instituto Alemão da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1943

SHELLER, Robert; Exemplum – Model-Book Drawings and the practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900 – 1470);

SERRÃO, Vítor Manuel Serrão; Maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses; INCM, Lisboa, 1983

SERRÃO, Vítor; Pintura maneirista em Portugal; Instituto de Língua e Cultura Portuguesa, Lisboa 1991

STAGL, Justin; *A History of Curiosity, The Theory of Travel 1550 – 1800*; Routledge, London and New York, 1995

TEIXEIRA, Cláudia; *Estrutura na épica de Virgílio e no romance latino*; FCG, FCT; Lisboa, 2007

TIETZE, Conrat E. e TIETZE E.; *Kritisches Verzeichnis der Werke Alrecht Dürers, Dürer Katalog 3 V*; Holbein-Verlag, Basel und Leipzig, 1937

### Parte III

AAVV, dir. MATTOSO, José; *História de Portugal*, Círculo de Leitores, 1993, Lisboa

AAVV, The Bard Graduate Center for Studies in Decorative Arts, Design and Culture (Nova Iorque, Estados Unidos) , ed. lit.; Victoria and Albert Museum (Londres, Grã-Bretanha), ed. lit.; Watkin, David, co-aut.; Soros, Susan Weber, 1957-, ed. lit.; *James “Athenian” Stuart, 1713-1788: The rediscovery of Antiquity*; Yale University Press, New Haven, London, 2006

AAVV, Garcia, Maria da Graça, co-autor Gomes, Alexandra Josefina dos Reis ed. Lit., *Estampa e caricatura estrangeira sobre Portugal: a doação Rau*, MNAA, 2000, Lisboa

AAVV; *Arte e Teoria*, revista do mestrado de teorias de arte de FBAUL, dir. José Fernandes PEREIRA

AAVV; *Burlington Magazine for Connoisseurs* V CI (july – Dec. 1959)

AAVV; *Dominique Vivant Denon: l’œil de Napoléon*; RMN, Paris, 1999

AAVV; *Ocidente Revista Portuguesa* dir. Manuel MÚRIAS V. 29, nº97 – nº100; Maio Agosto 1946

AAVV; *Sequeira 1768-1837, Um português na mudança dos tempos*, MNAA, 1996, Lisboa

AAVV; *Memórias de Viagem: Um olhar europeu sobre o Portugal do século XVIII*, (Festival dos Oceanos), Textos: SALDANHA, Nuno, SILVA, João Paulo Ascenso Pereira da, LOUZADA, Isabel da Cruz; Festival dos Oceanos, Lisboa, 2000

ALDEMIRA, Luis Varela, *Alcobaça Ilustrada, Um estudo crítico/ programa/relatório/ Catálogo e estampas - Terceira Missão Estética de Férias*; Livraria Portugália, Lisboa 1940

- ALDEMIRA, Varela; *Itinerário estético a caminho de Roma, diário de viagem*; Livraria Portugália, Lisboa 1943
- AYRES, Christóvam; *História orgânica e Política do Exército Português*, provas, Volume XII, Coimbra 1917
- AYRES, Cristóvão, *Diccionário Bibliográfico da Guerra Peninsular*, Vol. IV, Imprensa da Universidade, Coimbra 1930, pp.140 a 158.
- BATORÉO, Manuel Luís Violante; *Moda, Modelo, Molde: A gravura na pintura portuguesa do renascimento (ca. 1500 – 1540)*, Tese de Doutoramento História de Arte, FLUL, 2004
- BEAUMONT, Maria Alice Mourisca; *Domingos António Sequeira*, Desenhos, Museu nacional de Arte Antiga, Lisboa 1972-1975
- BECKFORD, William, *Alcobaça e Batalha, recordações de Viagem*, trad e notas Iva DELGADO e Frederico ROSA, Vega, Lisboa, 1997?
- BECKFORD, William, *Diário de William BECKFORD em Portugal e Espanha*, introdução e notas de Boyd ALEXANDER, tradução e prefácio de João Gaspar SIMÕES, 2ª Edição, revista, BN, Lisboa 1983
- BETHENCOURT, Cardoso; *Catálogo dos Manuscritos da Real Biblioteca da Ajuda referentes à Guerra da Península*, Lisboa, 1910, pp.28 a 51
- BLANCO, Francisco Cordeiro; COUTO, João; *Álbum do palácio de Arroios*, Instituto de Alta Cultura, Lisboa, 1956
- BURCKHARDT, Jacob; *Le Cicerone: Guide de l'art Antique et de l'art moderne en Italie*; Firmin-Didot et Cie, Paris 1925; 5ème edition
- CAMPOS, Fernando; *Pensamento contra-revolucionário em Portugal no século XIX*
- CARVALHO, J M Teixeira de; *Domingos António de Sequeira em Itália, 1788-1795, segundo a correspondência do Guarda-jóias João António Pinto da Silva*; Imprensa da Universidade, Coimbra, 1922
- CHAVES, Castelo Branco, *Os livros de viagens em Portugal no século XVIII e a sua projecção europeia*, M.E.I.C., Instituto de Cultura Portuguesa, Lisboa, 1977
- Cintra pinturesca ou memória descritiva das villas de Cintra e Collares e seus arredores
- CORREIA, Virgílio; *Sequeira em Roma duas épocas, 1788-1795, 1826-1837*; Imprensa da Universidade, Coimbra, 1923
- COSTA, Luís Xavier da; coligiu., ed., *Documentos relativos aos alunos que de Portugal foram para o estrangeiro estudar Belas Artes e Cirurgia com a protecção*

*oficial nos decénios finais do século XVIII*, separata de Arquivo histórico de Portugal V.3, Academia Nacional de Belas Artes, Lisboa, 1938

COSTA, Luís Xavier da; *Domingos António Sequeira, notícia biográfica*, Amigos do Museu, Lisboa 1939

COSTA, Luís Xavier da; *A morte de Camões, Quadro do pintor Domingos António de Sequeira*; s.n. Lisboa, 1922

COSTA, Luís Xavier da; *Domingos António de Sequeira desenhador de medalhas*, s.n. Lisboa 1923

Drawings of Ingres; intro Stephen LONGSTREET

EITNER, Lorenz; *Neoclassicism and Romanticism, 1750-1850, sources and documents*; Prentice Hall cop.; Englewood-Cliffs, New Jersey, 1970

FEYO, Barata, *A Escultura de Alcobaça*, Edições Ática, Lisboa 1945

FERRÃO, António; A I. *A Invasão Francesa: (A Invasão de Junot vista através dos documentos da intendência geral da polícia, 1807-1808): Estudo político social*; Imprensa da Universidade; Coimbra 1923

FERREIRA, José Manuel de Bettencourt; *A missão de Geoffroy de Saint-Hilaire em Hespanha e Portugal, durante a invasão francesa em 1808*; Imprensa da Universidade, separata, Boletim de Segunda Classe, 17; Coimbra 1926

FRANÇA, José Augusto; *Arte e sociedade portuguesa no século XX, 1910/1990*, Livros Horizonte 3ª Edição, 1991

FRANÇA, José Augusto; *Domingos António de Sequeira entre Roma e Paris*, in *Presença de Portugal no mundo/ Academia Portuguesa de História*, 1978, Lisboa p. 19, 20

FRANÇA, José Augusto; *A Arte em Portugal no século XIX, Vol. I e II*, Bertrand Editora, 1990, Lisboa

FRIEDLÄNDER, Walter, *David to Delacroix*, © 1952 by the president and Fellows of Harvard College; 5ª edição 1968, Oxford University Press, Harvard University Press ver

GAUTHIER, Théophile; *Voyage en Italie*; Eugène Fasquelle, Paris, 1899

GENLIS, Stéphanie Félicité, Condessa de ; Mme; *Tableaux de M. le Comte de Forbin ou la mort de Pline l'Ancien et Inès de Castro, nouvelles historiques*; Maradan; Paris, 1817

GREGOROVIVUS, F.; *Passegiate per Itália, Wanderjahre in Italien*, trad. Tomei Alessandro; R. Ricciardi, Nápoles, 1930

HAMY ; *La Mission de G. S.<sup>t</sup>-Hilaire*, etc. N. Arch. Mus. X

- HASKELL, Francis; PENNY, Nicolas; *Taste and the antique, lure of classical sculpture 1500 – 1900*; Yale University Press; New Haven, 1982
- HAUPT, Albrecht, *A Arquitectura do Renascimento em Portugal*, Editorial Presença, Lisboa 1985
- HOLSTEIN, Marquês de Sousa, “Domingos António de Sequeira”, *Artes e Letras*, 3ª série, Lisboa, 1874
- KORRODI, Ernesto; *Alcobaça*, Litografia Nacional - Edições, Porto, 1929
- LIMA, Henrique de Campos Ferreira; *Princesas artistas, as filhas de el-rei Dom José*, *Imprensa da Universidade*, Coimbra 1925
- LIMA, Henrique de Campos Ferreira; *O pintor Sequeira no Arquivo Histórico Militar*, Solução, Lisboa, 1931
- MACEDO, Diogo de; *Domingos Sequeira*; Artis; Lisboa, 1965
- MACEDO; Diogo de “*Domingos Sequeira paisagista*”, *Revista “Ocidente”*, nº100, Agosto, 1948, p. 265
- MACHADO, Cirilo Volkmar; *Colecção de memórias relativas às vidas dos pintores, e escultores, architectos e gravadores portugueses, e dos estrangeiros que estiveram em Portugal*, recolhidas e ordenadas por Cyrilo Volkmar Machado, anot. Carvalho, Joaquim Martins Teixeira de e Correia, Virgílio; *Imprensa da Universidade*, Coimbra, 1922
- MENDONÇA, Maria de José; *Jean Pillement e o paisagismo em Portugal*, Fundação Ricardo Espírito Santo,
- MURPHY, James Cavanagh, *Viagens em Portugal*, tradução prefácio e notas, Castelo Branco CHAVES, Livros Horizonte, 1998
- NATIVIDADE, M. Vieira; Ignez de Castro e Pedro o Cru perante a iconografia dos seus túmulos, Lisboa: Tip. – A Editora, Lisboa [s.n.], 1910
- PARREAUX, André, William BECKFORD, *Excursion a Alcobaça et Batalha*, Société d'Éditions "Les Belles Lettres" - Paris, Livraria Bertrand, Lisboa, 1956
- SOARES, Clara Moura; *O restauro do Mosteiro da Batalha, Pedreiras históricas, Estaleiro de obras e mestres canteiros*, Edições Magno, Leiria, 2001
- TAINÉ, Hippolyte; *Philosophie de l'art: Voyage en Italie, essais de critique et d'histoire*; Herman, Paris, 1964
- Um Álbum de desenhos de A. J. Noël na colecção do Museu das Janelas Verdes*, in *Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga* 1939, Vol. 1, nº3, pp115 – 121.

VICENTE, António Pedro; Para a história da engenharia francesa em Portugal – Aspectos da actuação do coronel Vincent (1807-1808); FCG; Paris, 1972

VITERBO, Sousa; As Artes Industriais e Industrias Portuguesas – O Vidro e o papel, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1903

VIGNE, Georges; Dessins d’Ingres, catalogue du Musée de Montauban, Gallimard, RNM, Paris, 1995

WINCKELMANN, Johann; MALLGRAVE, Henry Francis, co-aut. POTTS, Alex, introd. Getty Research Institute, Los Angeles, 2006